
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00285129 3

LES MAITRES DU THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

A LA « RENAISSANCE DU LIVRE »

Le Symbolisme .... I vol.

CHEZ PLON ET Cie

La Dame aux levriers, roman........................ I vol.

Le Cyclope, drame satirique imité d'Euripide, en deux actes et en vers.................................. —

Électre, tragédie d'après SOPHOCLE, en trois actes et en vers .... —
(*Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1917.*)

Saül, tragédie en cinq actes et en vers, suivie d'Antigone, tragédie en quatre actes et en vers.................... I vol.

Sophonisbe, tragédie en quatre actes, suivi d'Inès de Castro et de Méléagre et Atalante..................... —
(*Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1913.*)

Sainte Cécile, tragédie-mystère en trois actes et en vers, suivie de Madeleine, précédées d'une lettre-préface de S. E. le cardinal AMETTE, archevêque de Paris......... I vol.

Écho et Narcisse , comédie en vers. Les Serbes. Latone.... —

CHEZ ALPHONSE LEMERRE

Avila des Saints, roman.................................. I vol.
(*Couronné par l'Académie française.*)

Le Pervers sentimental, roman........................ —
(*Couronné par l'Académie française.*)

CHEZ EMMANUEL VITTE

Poètes chrétiens, d'Ausone à Fortunat................. I vol.

CHEZ JOUVE

Classicisme et Catholicisme .... I vol.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Circé, comédie en trois actes............................ I vol.

ALFRED POIZAT

LES MAITRES DU THÉATRE

D'ESCHYLE A CUREL

II



PARIS

LA RENAISSANCE DU LIVRE

78, Boulevard Saint-Michel, 78

A Edouard Trogan,

Je dédie affectueusement ces études sur la poésie et le théâtre, toutes écrites pour le Correspondant, *qu'il dirige avec tant de maîtrise et dont il a grandi encore le vieux renom, l'autorité mondiale et le fier prestige.*

PRÉFACE

*Ce petit livre, dont je ne nie pas le caractère tendancieux et qui suggère plus qu'il n'analyse, n'est évidemment pas complet. Je me réserve peu à peu d'en remplir les cases vides. Il est évident qu'un ouvrage de ce genre, où il est à peine question de Porto Riche, de Robert de Flers, de Bernstein, pour ne citer que ceux-là, est encore en cours de construction. En lui donnant le sous-titre d'*Eschyle à Curel, *j'ai voulu simplement en encadrer l'édifice entre deux noms qui s'élèvent comme deux tours et fassent perspective, au moins pour notre temps, que je n'ai pas l'intention de trop grandir, tout en prenant garde de ne le pas trop mésestimer.*

Notre théâtre contemporain a ébloui le monde par la sûreté de sa technique, par sa richesse, sa fécondité et une certaine puissance. Il lui a manqué d'être dominé par un théâtre en vers assez grandiose pour en harmoniser le déroulement et en faire ressortir les plans successifs.

LES
MAITRES DU THÉATRE

BANVILLE

Il y a trente ans bientôt, Porel avait décidé de représenter à l'Odéon l'*Esope* de Banville, qui, je crois, fut la dernière œuvre théâtrale du poète. M. de Max avait été choisi pour le rôle du légendaire fabuliste phrygien, lorsque Porel, voyant s'ouvrir devant lui d'autres destinées qu'il croyait plus vastes, abandonnant la poésie dramatique, prit la direction du Vaudeville. Ses successeurs à l'Odéon ne crurent pas devoir donner suite à ses projets, et la pièce fut simplement imprimée. A dater de ce jour, commença pour l'Odéon une décadence dont il ne s'est pas encore relevé et dont il ne se relèvera, artistiquement et financièrement, que lorsqu'il reviendra à la destination pour laquelle il avait été fondé, pour laquelle il est fait, celle de théâtre des Poètes. Or, Banville représentait exactement et justement le type du genre de poètes qu'il convenait par-dessus tout de jouer à l'Odéon, car il était le type moderne du petit théâtre classique, ce que doit être essentiellement l'Odéon, théâtre de la rive gauche, et dont la clientèle dominante est composée de lettrés, d'humanistes, de professeurs, d'étudiants en Sorbonne et au Collège de France,

de poètes. Ce fut une grave faute de l'avoir laissé dévier. M. Gavault y voit le plus grand des théâtres du quartier. Qu'il revienne aux poètes! En manque-t-il? Faut-il citer des noms?

Le rôle d'un directeur de l'Odéon n'est pas de jouer des inconnus, mais de jouer des poètes déjà connus et éprouvés, de façon à leur permettre de dégager, dans une série de pièces, tous les aspects de leur talent et de faire leur œuvre.

Quoi qu'il en soit, après vingt-cinq ans, M. de Max, devenu sociétaire de la Comédie-Française, a usé de son influence pour faire représenter *Esope*. Ainsi la poésie continue-t-elle à devoir beaucoup aux acteurs. *Esope* rejoint au répertoire *Gringoire, le Baiser, Riquet à la Houppe, la Femme de Socrate* du même poète, dont peu à peu la plus grande partie de l'œuvre dramatique viendra sans doute se ranger à la suite du théâtre de Musset ; et ce sera très bien, car c'est un théâtre délicieux, un des plus précieux legs de la poésie du XIXe siècle. Banville est un petit classique, qui continue les grands, un peu comme Marivaux continua Molière. Ce nous est donc une agréable occasion de caractériser sa valeur et son rôle.

***

Banville s'est surtout fait connaître comme un merveilleux ouvrier de vers.

Et cependant, a-t-on remarqué que de tous les poètes il est peut-être celui dont on cite le moins les vers? Chacun a la mémoire pleine de vers de Vigny, de Hugo, de Gautier, de Leconte de Lisle, de Baudelaire, de Sully-Prudhomme, de Heredia, de Verlaine ; fort peu, à ma connaissance, récitent des vers de Banville. C'est que ces vers, si délicatement sonores et fluides, coulent à travers la mémoire sans s'y arrêter. Banville est un poète qu'on lit. Entendons-nous.

On le lit peu, car on ne lit guère les poètes. Je veux dire que c'est un poète qu'on a lu, au moins en partie. Le relit-on? C'est une autre question. On se souvient qu'on l'a lu jadis avec un vif plaisir, on en a gardé une impression générale de grâce ; mais aucune impulsion intérieure, aucun désir ne vous ramènent au livre, car on sait qu'il ne contient rien d'essentiel à l'âme humaine, rien qui puisse alimenter la mélancolie, la joie et le rêve, aucun rythme, aucun mot qui puissent convenir à la tristesse ou à l'allégresse présentes. Ces vers s'écoulent avec une rumeur délicatement sonore, remuant en passant toutes sortes d'images et de jolis fantômes. Ils sont purs comme des vers d'André Chénier, et cependant de leurs recueils ne s'envole aucun vers, comme :

> Elle est morte, Myrto, la jeune Tarentine.

C'est que Banville n'était peut-être pas un véritable lyrique. Il l'était même moins que Théophile Gautier, dont certaines strophes sont dans toutes les mémoires :

> Celle que j'aime à présent est en Chine,
> Elle demeure avec ses vieux parents
> Dans une tour de porcelaine fine,
> Au fleuve jaune où sont les cormorans.

ou bien encore :

> La petite Marie est morte
> Et son cercueil est si peu long
> Qu'il tient sous le bras qui l'emporte
> Comme un étui de violon.

ou encore ces deux vers :

> Et réveiller, pour s'asseoir à sa place,
> Le clair de lune endormi sur le banc.

Voilà des vers obtenus sans fracas, ni recherche, avec des mots peu habitués à fréquenter la poésie et

qui cependant s'accrochent à vous et vous poursuivent.

Les vers de Banville, bien loin de vous accrocher, glissent comme des anguilles lumineuses et tortueuses. Ils manquent donc d'un certain relief ; ils manquent d'accent, de fièvre, de brutalité. Ce sont des vers exclusivement littéraires, jamais entièrement spontanés, et où l'on voit au dessin des moindres courbures le travail de l'artiste, — qui, du reste, paraît enchanté qu'on le remarque.

Quant à ses rimes, elles sont peut-être moins riches qu'imprévues : « En voilà encore une à laquelle ils ne s'attendaient pas », devait se dire le poète, en bouclant ingénieusement ses quatrains ou ses distiques. Même aux rimes les plus naturelles, Banville s'arrangeait pour donner l'air d'avoir été amenées de loin. Il tenait absolument à ce qu'on se rendît compte du tour de force accompli et voulait qu'on saluât d'un sourire et d'un discret bravo l'avènement de chacune. Dans ces conditions, cela tourne un peu au jeu d'esprit et au subtil badinage. Il est difficile de prendre au sérieux un poète qui interpose toujours sa fantaisie et son métier entre lui et nous et qui nous avertit de nous mettre en garde, si par hasard un peu d'émotion nous gagnait.

En général, les beaux vers viennent tout faits au poète, et comme d'un monde merveilleux. C'est pourquoi ils semblent inspirés, dictés par un génie intérieur ou une Muse. Heredia comparait cela au bourdonnement d'une ruche, d'où tout à coup s'échappe un trait d'or, une abeille, qui est le vers.

Chez Banville, au contraire, on sent que tout a été écrit et combiné minutieusement et sans surprise par l'auteur, qui était à lui-même son propre Génie.

Étant ainsi, il éprouva le besoin de condenser ses défauts en préceptes et d'établir là-dessus un code de la poésie. De là son « petit traité de la Poésie française », qui reste le traité de la poésie banvillesque,

dont nous venons de voir qu'elle n'a du lyrisme que l'apparence ou la surface brillante.

Qui dit lyrisme dit passion, enthousiasme, colère, tendresse, mélancolie, sans qu'il faille croire cependant à la nécessité du beau désordre que préconise Boileau. Je suis persuadé, au contraire, que l'unité du sentiment, la sobriété, expression de la force, le parfait équilibre des parties et l'harmonie de l'ensemble y sont aussi nécessaires qu'ailleurs. Tout cela, c'est le cas de le dire, a besoin d'être réglé comme un papier de musique, car c'est de la musique sur un motif profondément émouvant. Je répète ici, à ce propos, ce que j'ai dit plusieurs fois, que la poésie lyrique a pour formes principales : l'hymne ou l'ode patriotique ou religieuse, la chanson et l'épigramme. J'appelle épigrammes, celles de l'Anthologie grecque et les poésies d'Henri Heine. J'appelle chansons, toutes ces courtes pièces de vers, qui vont tout de suite à l'âme et restent dans la mémoire de tous.

Qu'on ne s'y trompe pas ! Le signe infaillible auquel l'on reconnaît le don lyrique, c'est de faire des vers qui s'imposent à la mémoire. Tout le reste est inutile, tout le reste n'est qu'un plus ou moins élégant fatras, tout le reste gît, enseveli à jamais dans ces tombeaux que sont les livres de vers.

Cela, parce que la poésie lyrique est faite pour le peuple, pour satisfaire à des besoins de l'âme, à des besoins qui sont universels. Les poètes sont nécessaires, ils sont prévus par la nature, ils font partie essentielle de l'organisme social et national, ils sont un élément de joie vivante et supérieure.

Même un pauvre diable d'Hégésippe Moreau avec *la Voulzie, la Fermière, la Fauvette du Calvaire,* extraites d'un livre assez misérable, aurait été plus heureux en poésie qu'un prince de l'intellectualité comme Banville, si ce dernier n'avait repris, sur un autre terrain, sa primauté magnifique. Cette infé-

riorité lyrique ne tient pas, comme les sots pourraient le croire, au choix de sujets purement humanistes ; le secret de la réussite est dans la puissance du coup d'archet.

Toutefois l'œuvre, pour ces raisons, insuffisamment lyrique de Banville, mais qui reste à la lecture des yeux quelque chose d'infiniment agréable, de distingué et de rare, survivra, portée par son œuvre dramatique dont elle contribuera à expliquer l'éclat et dont elle formera l'annexe. Les amateurs y retrouveront toutes les ressources de cet esprit charmant, de ce virtuose du style et de la versification et y réapprendront cette vérité trop méconnue que les plus grands poètes ne sont pas toujours les plus lyriques, ou plutôt que leur lyrisme est d'une autre nature, se manifeste autrement et se dose selon d'autres mesures. *Les Stalactites, les Exilés* de Banville ne sont que de prestigieux exercices, des gammes, des arpèges, par lesquels la nature le préparait à l'accomplissement de ce qui était sa vraie vocation.

***

Je n'ai pas connu Banville personnellement, je n'ai même pas cherché à le connaître. Lorsque j'arrivai à Paris, l'attente de la jeunesse littéraire ne regardait plus du côté des anciennes célébrités poétiques et ne s'inquiétait que de Verlaine, de Mallarmé, d'Henri de Régnier, de Maeterlinck, de Verhaeren, de Moréas, exception faite cependant pour Heredia, qui formait liaison entre les vieilles écoles et la nouvelle. Cependant Banville n'était pas méprisé, on lui savait gré d'être l'ami de Mallarmé. On sentait obscurément son influence lointaine dans les tendances de l'Ecole décadente et symboliste ; on sentait aussi que c'était, malgré tout, une grande figure littéraire.

Je n'en connais point, en tous cas, de plus noblement symphatique, ni qui respire plus d'honnêteté. Sa vie, toute droite et simple, mérite d'être proposée en exemple aux poètes. Et quelle admirable modestie que la sienne, quel tact, quel sentiment aristocratique de la mesure !

Il appartenait, par ses origines, à cette petite noblesse française, qui est bien souvent ce qu'il y a de meilleur et de plus exquis chez nous, parce qu'aux vertus sérieuses de la vieille bourgoisie s'unit chez elle je ne sais quoi de plus chevaleresque et de plus élégant. On y attache moins de prix à l'argent, parce qu'on y croit posséder autre chose qui vaut mieux que l'argent, de jolies traditions de gentilhommerie et comme un souvenir des derniers jours du Trianon. On n'est pas assez riche pour se croire au-dessus des dures réalités, on sait le prix de l'économie, on a du mal à élever sa famille ; les fils donnent de grands soucis, les jeunes filles sont pauvrement dotées et restent souvent dans le célibat, de peur de sortir de ce monde étroit et charmant où elles ont vécu et rêvé jusque-là. Elles ont la terreur de déchoir d'autant plus grande, qu'il y a si peu à descendre pour déroger, que c'est si vite fait et qu'on risque, une fois descendu, de ne plus pouvoir remonter. Le bonheur y est considéré comme une fleur extrêmement rare et d'autant plus désirable ; les sentiments sont d'autant plus ardents qu'ils sont plus contenus. La mélancolie est l'hôtesse habituelle. Ces familles ne sont pas de l'aristocratie, puisqu'elles n'ont aucune part au pouvoir, ni aucune sérieuse influence. Leur blason est souvent contestable ; leur particule pas toujours ancienne ni solide ; elle exige, pour être gardée, d'autant plus de ménagements et de soins, mais tout de même on remonte au moins à Louis XV et l'on s'est fondu, par des alliances, avec la caste ambitionnée.

Quoi qu'il en soit, c'était un joli nom que Banville, un nom consistant par sa première syllabe et léger par sa finale, un nom harmonieux et prédestiné à l'élégance et à la fantaisie, un nom qui sentait l'Ile-de-France, ses bois, ses fontaines, ses horizons délicats et comme le souffle de Versailles. D'où qu'il vînt, ce nom était fait pour résonner aux bords de la Seine, et des rivières qui y affluent.

Banville fut, dès le début, ce qu'il devait être jusqu'à la fin : un poète humaniste, un poète dont toute la vie ne devait être que la libre continuation de ses classes d'Humanités. Paysages, émotions, souvenirs, rêves, il ne voyait et ne ressentait tout cela qu'à travers la mythologie grecque, à travers l'âme d'Homère, de Virgile, de Racine. Il ne vivait que par comparaison. Il avait dû se pénétrer de bonne heure de l'esprit d'André Chénier et de Ronsard. Certes, il avait pour Victor Hugo l'admiration la plus touchante. Il s'en inspirait et l'imitait ou croyait l'imiter, mais sa formation était plus forte que son admiration et il ne s'en assimilait que ce qui pouvait s'intégrer à son propre style.

Du reste, — et c'est là un des traits les plus charmants de son caractère, — il ne prétendait point s'en faire accroire. Il ne posait point au grand poète. Il se disait seulement poète *de son métier*, cela probablement pour répondre aux reproches qu'on aurait pu lui adresser dans sa famille de n'avoir point embrassé de profession. Il en avait une ! Il exerçait celle de poète, et c'était bien la plus noble, la plus haute de toutes, sinon la plus lucrative. Il eût haussé les épaules, disait son ami Roujon, si quelqu'un eût osé soutenir devant lui qu'il pût y en avoir de meilleure et plus honorable, à la condition cependant que le poète fût un maître rompu à tous les secrets de ladite profession.

Faire des vers, en homme qui connaît le fin du fin

de cet art, qui en a pratiqué toutes les coupes, qui sait tout ce qui a été fait de mieux en ce genre et qui peut, à son gré, le refaire, tourner un triolet, ordonner une ballade comme Villon, pointer une épigramme, monter un sonnet, mener vivement un dialogue, pratiquer avec aisance tous les genres et au besoin construire une comédie ou un drame tragique, tel était son programme, tels étaient ses devoirs d'état.

Quelle leçon pour tous les sots prétentieux qui, parce qu'ils ont réussi quelques vers, se croient des êtres surnaturels, des prophètes inspirés, des prêtres, des messies, des dieux ! Et que voilà une bonne tenue, qui sent son honnête homme, son gentilhomme ! Travailler de son mieux, en s'inspirant des plus beaux modèles, ne pas s'imaginer qu'on va révolutionner le monde ni jeter les bases d'une nouvelle civilisation, et s'en remettre à Dieu du reste, faire sa tâche et attendre que Dieu la bénisse et la fasse fructifier !

Par là, Banville se rattachait à la conception que les grands poètes du XVII[e] siècle s'étaient faite de leur art. Ils ne posaient point aux Olympiens, les Corneille, les Racine, les La Fontaine, les Molière et pourtant il n'est rien de plus grand qu'eux en France, non, pas même Victor Hugo.

En employant le mot de métier pour qualifier son art, Banville exagérait sans doute un peu, mais intentionnellement, assimilant ainsi le travail du poète au travail de l'orfèvre ou de l'ébéniste, rappelant qu'il y fallait, même pour les plus petites choses, beaucoup de savoir et un tour de main acquis par un long apprentissage et une longue expérience. Le don naturel, le talent, même le génie, avorte, si l'on n'a pas appris tout ce qui peut s'apprendre de ceux qui nous ont précédés. On ne peut être un bon poète français, si on n'a pas étudié tous les meil-

leurs poètes, au moins depuis Villon et Ronsard jusqu'à nos jours ; on ne peut être un grand poète dramatique sans avoir étudié les tragiques grecs, les tragiques français, Shakespeare, Gœthe, et même de moindres comme les Espagnols ou les Italiens, car il y a à apprendre chez tous. Quiconque rêve d'écrire des chefs-d'œuvre doit prendre la suite de la tradition, et même, pour s'en affranchir, il a besoin de la posséder à fond, car il ne peut la dominer qu'à ce prix. On ne devient un grand poète, un grand peintre, un grand sculpteur, pas plus qu'un grand capitaine, sans savoir par le détail tout ce qu'ont fait les grands devanciers.

L'on peut être certain qu'un Foch n'ignore rien de ce qu'ont pensé et trouvé d'essentiel les grands classiques de la guerre, depuis Annibal jusqu'à Napoléon et à Moltke. Le génie, en tous genres, ne peut se passer de l'expérience des siècles ; il la résume en lui, il l'adapte aux faits nouveaux, il l'étend, il la rectifie, il la met au point des événements et des problemes à résoudre, il l'assimile à son propre tempérament et à ses moyens personnels. Ainsi ont procédé avant lui les maîtres de l'art de la guerre. Ainsi doit-on procéder dans tous les arts, si l'on veut y acquérir la maîtrise.

La Poésie est une comme la civilisation : chaque époque et chaque poète y viennent prendre rang à leur tour et en continuer le développement sans fin. Chaque poète n'est qu'un moment de la poésie ; il continue et achève dans le même esprit certaines parties de l'œuvre de ses prédécesseurs. Il ajoute ce qui y manquait, comme faisaient ces familles d'architectes de Paris ou de Versailles, où le fils complétait ce que le père n'avait pu terminer ou donnait à son œuvre de nouveaux développements. Ici, il s'agissait de bâtir une chapelle, là de construire un pendant à tel monument, ailleurs d'ouvrir et de décorer une allée.

La matière poétique est riche, mais elle est beaucoup plus limitée que le vulgaire ne le suppose. Il n'y a qu'un nombre très restreint de sujets prêts à être traités. Il n'y a que les mauvais poètes pour traiter des sujets comme Napoléon, Louis XIV, Clovis ou Philippe-Auguste. Même Jeanne d'Arc a fort peu « rendu ». Les sujets d'histoire ne conviennent pas à la vraie poésie ou n'y conviennent que rarement. La poésie a pour éléments l'épopée, la légende, le conte ; le reste est du domaine de la prose. La poésie se meut dans l'atmosphère du symbole et du merveilleux.

De plus, le poète ne choisit pas ses sujets. Ce sont, au contraire, certains sujets qui, tout à coup, le sollicitent, le séduisent, prennent en lui une forme précise, se construisent et lui apparaissent tout faits, si bien qu'il n'a plus qu'à les écrire et qu'il serait bien sot de ne pas le faire, de n'en pas cueillir les fruits mûrs et de s'acharner, sous prétexte qu'ils seraient plus modernes, à d'autres sujets, dont il ne voit pas la possibilité de tirer rien de bon.

Un Leconte de Lisle voit barbare, n'est inspiré que par les sujets violents ; un Banville voit gracieux et élégant. L'un et l'autre sont à prendre comme ils sont. Il serait aussi ridicule d'exiger qu'ils fussent autrement, que de vouloir faire produire des pommes à un figuier.

Banville vivait en imagination dans un monde féerique, la mythologie grecque n'étant pour lui qu'une plus abondante féerie. Il connaissait mieux les dieux, les nymphes, les naïades, les ægypans, les fées qu'il ne connaissait ses contemporains qui l'intéressaient peu, littérairement au moins.

Cela est si vrai qu'il y avait en lui deux hommes très marqués et très opposés. Le poète était païen, mais l'homme était catholique. Il ne manquait jamais la messe le dimanche où il allait avec un parois-

sien. Et, particularité curieuse, le poète maudissait dans ses vers ce même christianisme qu'il pratiquait ostensiblement dans sa vie privée.

***

Cette différence complète entre l'homme privé et le poète constitue, du reste, un des traits les plus marquants de la réaction de certains poètes d'alors, ceux qu'on appela plus tard les premiers Parnassiens, contre le romantisme. Pour Banville, aussi bien que pour Leconte de Lisle, employer les vers à soupirer sur ses infortunes amoureuses ou autres et à entretenir le public de ses affaires intimes, était une suprême inconvenance et un réel manque de dignité. Le poème devait être une œuvre composée, méditée, sur un sujet légendaire, symbolique ou philosophique. La théorie de l'impassibilité ne fut que l'exagération de cette formule, qui avait été, au fond, celle des classiques du XVIIe siècle, la bonne par conséquent. Et, en réalité, ce fut bien une petite réaction classique que Banville tenta sans bruit.

Banville a continué au théâtre, directement ou à peu près, l'œuvre de Racine et de La Fontaine, non pas qu'il ait déployé une puissance dramatique en rien comparable à celle de Racine, mais il montra un sens artistique du même ordre. Ses petites pièces sont des poèmes, que les gens de goût auraient pu entendre encore avec délice après *Bérénice* ou *Phèdre*, et que n'eussent peut-être désavoués ni l'auteur des *Plaideurs*, ni l'auteur du *Florentin*. Banville pourrait être considéré comme l'André del Sarto ou le Jules Romain de cet autre Raphaël que fut Racine. C'est autre chose que du Racine mais c'est tout de même un peu de la même école. Il y a décadence dans un sens, mais il y a aussi progrès dans l'autre. Racine avait poussé la tragédie jusqu'à ce

point où la splendeur du poème s'égale à l'intensité dramatique. Chez Banville, l'intensité dramatique s'est affaiblie, sans que l'intérêt toutefois disparaisse, mais le poème l'enveloppe d'une grâce rayonnante. L'action dramatique subsiste juste assez pour que le poème soit encore du théâtre; mais le poème, n'est-ce pas le principal?

La tragédie racinienne, arrivée à son apogée avec *Phèdre*, ouvrait une voie où seul s'est engagé Gœthe avec son *Iphigénie*, jusqu'à ce que Banville soit venu reprendre l'entreprise sur une échelle plus modeste, avec des moyens plus restreints.

Or, comme la *Phèdre* de Racine, de l'avis de nombreux connaisseurs, est le plus parfait poème de la littérature française, on reste étonné de voir que personne, après Racine, n'ait compris que là était la vraie voie à suivre. Ce qui a trompé les gens, c'est qu'ils ne virent d'abord que la beauté dramatique de la pièce. Ils s'acharnèrent, dès lors, à trouver des situations analogues à traiter selon la même formule dramatique, ce qui était presque impossible. Ce qu'il fallait retenir, au contraire, de l'exemple de Racine, c'est que, les sujets étant inégaux en valeur dramatique, on ne pouvait pas espérer en trouver de sitôt un pareil, mais qu'il fallait choisir ceux qui étaient les plus susceptibles de vous inspirer, en les traitant en poèmes. De plus, si les sujets sont inégaux, les tempéraments dramatiques le sont bien davantage encore. Deux auteurs ne sentent pas de la même façon et ne peuvent tirer d'un même sujet les mêmes effets. Banville, ayant à reprendre celui de *Phèdre*, par exemple, n'eût certainement pas abouti à la fièvre passionnée, qui soulève la pièce de Racine; mais ce que Banville eût pu faire et eût fait certainement, c'eût été de donner à la pièce son atmosphère merveilleuse et légendaire, c'est-à-dire qu'il aurait fait le poème.

Je crois cependant que, se défiant justement de

ses forces qu'il savait limitées, Banville ne se serait pas risqué à aborder un sujet si redoutable. Il s'est bien essayé à la tragédie, mais il s'en est tenu aux lisières, ne traitant que des sujets où suffisaient de l'imagination, de la grâce, des émotions légères et une discrète mélancolie, toutes qualités dont il était abondamment pourvu.

C'est dans cet esprit qu'il a tenté de refaire une tragédie d'Euripide : *les Filles de Scyros* ou *Déidamie*, se disant avec raison que les chefs-d'œuvre sont en assez petit nombre pour qu'un petit chef-d'œuvre soit toujours le bienvenu. Et dans cet ordre c'est peut-être bien après Racine ce que nous avons de mieux.

On connaît le sujet : le déesse marine Thétis sait que son fils Achille périra sous les murs de Troie. Pour retarder le plus possible la fatale échéance, elle l'habille en jeune fille et le conduit à Scyros chez le roi Lycomède, en le présentant comme la sœur du héros prédestiné qu'il est, et en priant Lycomède de le garder avec ses propres filles. Mais le tempérament du bouillant Achille ne se prête guère à la supercherie. Heureusement il s'éprend de la belle Déidamie, une de ses nouvelles compagnes, et cet amour qui l'occupe l'aide à prendre son sort en patience et à filer des quenouilles... qu'il casse.

Cependant les Grecs, qui ne se peuvent passer d'Achille, envoient à sa recherche une ambassade présidée par le subtil et rusé Ulysse. Ulysse apprend qu'Achille est caché parmi les filles de Lycomède et se dit qu'il n'aura pas de peine à le découvrir, car ses emportements le trahiront. Il vient avec des bijoux, des colifichets et des armes. Naturellement, Achille ne fait pas attention aux bijoux et saute sur les armes. Mais Déidamie, qui a épousé Achille, a prévenu ses sœurs, et celles-ci, la première surprise passée, imitent en tout Achille. si bien qu'Ulysse

garde tout de même des doutes. Il raconte alors une histoire de pirates qui rôdent autour de l'île et enlèvent les femmes. Il décrit leurs prétendus signaux. Brusquement, on entend un bruit déchirant de trompettes. « Ce sont les pirates ! » crie-t-il. Alors, il n'y a plus moyen de contenir Achille, qui jette ses vêtements de femme et court prendre une armure. Il n'y a plus rien à faire : il s'est trahi. Déidamie, elle-même entraînée par son héroïsme, se laisse gagner par la fierté d'un tel époux et lui permet de s'en aller, après avoir échangé avec lui pour toujours les plus tendres et les plus nobles adieux.

La tragédie grecque n'était pas toujours tragique. Il lui arrivait aussi d'être souriante comme une comédie, à la condition qu'elle se terminât, comme Racine le fit pour *Bérénice*, dans une certaine tristesse noble et qu'elle fût enveloppée de la divine atmosphère de l'épopée. Un sujet comme celui-ci, était donc juste à la mesure du talent de Banville, et l'on devine le parti charmant qu'il en a tiré.

Esope représente un nouvel effort plus accentué encore vers la tragédie, plus personnel aussi, quoique dans une voie légèrement différente. La pièce a des visées philosophiques, en même temps qu'elle amène à la scène la figure douce, mystérieuse et lointaine, de ce Sage de l'Orient, qui passe pour le plus ancien fabuliste et qui exerça sur l'imagination des Grecs, surtout au temps de la Décadence, un attrait singulier. Plutarque, en effet, le fait assister à son banquet des Sept Sages. La légende, qui le fait laid, petit, bossu, disgracié de toutes façons par la nature, esclave enfin, le mettait en rapport avec le fameux Crésus, roi de Lydie, dont la chute étonnante, après la plus éclatante prospérité, frappa si fort les imaginations. L'époque était bien choisie, à l'aube de l'histoire, quand la nuit fabuleuse enveloppait encore à demi les choses et les êtres et que les ombres paraissaient

plus grandes. Crésus, Esope sont des noms populaires à la fois et mal connus, dont on suppose que la vie fut merveilleuse et devait tenir du songe : ce sont des noms qui font rêver. Crésus est d'avance le symbole de la richesse ; Esope, celui de l'apologue et de l'apophtegme. L'un apparaît comme une espèce de roi de cartes doré, l'autre comme un cul-de-lampe grotesque. La rencontre de ces deux personnages ne peut que soulever beaucoup de curiosité et fait qu'on s'attend d'avance à un beau conte riche de signification. Au fond, Banville n'était pas le moins intrigué de ce qu'ils allaient se dire et des aventures qui en allaient suivre. En général, les poètes écrivent les contes qu'ils auraient envie de lire et comme ils auraient envie de les lire ou de les entendre conter. Ils sont en même temps narrateurs et auditeurs, à la fois retors et naïfs, inventeurs et premières dupes de leurs inventions. Et là est précisément le secret de leur charme. Ils intéressent d'autant plus qu'ils s'intéressent eux-mêmes davantage à ce qu'ils disent et se passionnent pour ce qu'ils racontent.

Pourtant ici, le voisinage de Victor Hugo a influencé visiblement Banville. D'abord Esope, par ses difformités, lui rappelait extérieurement Triboulet. En réalité, ce n'est pas le rôle de Triboulet qu'il lui a donné dans sa pièce, mais plutôt celui de Ruy-Blas. Il y a une scène entre Esope et les ministres de Crésus, qui rappelle immédiatement le « Bon appétit, Messieurs ! » Et comme Ruy-Blas, Esope rend la prospérité à la Lydie vaincue et épuisée et joue le rôle de grand homme d'État. Mais ici, Esope est bien plus dans la vraisemblance historique que Ruy-Blas. Esope est un admirable penseur, dont toute l'Antiquité a vanté la sagesse. Et puis cela se passe en Orient où, de tout temps, les despotes ont aimé à s'entourer de créatures et ont donné le pouvoir à des eunuques, à d'anciens esclaves, à des gens capables, mais de la plus basse

extraction. Et la politique de l'Orient n'a jamais été compliquée de la même façon qu'en Occident. On y est toujours plus ou moins au pays des *Mille et une Nuits,* au pays des prophètes, au pays des sages aux ingénieux aphorismes. Rien n'est donc plus couleur locale qu'un Esope à la cour de Crésus et y réalisant, avec de la finesse et du bon sens, des miracles, d'autant plus que de tels hommes, avec leurs étrangetés, apparaissent comme des thérapeutes aux populations crédules et avides de merveilles.

Voyons maintenant l'affabulation de Banville. De son palais, Crésus aperçoit un malheureux bossu, traqué par une meute de gens féroces et qui vont peut-être le tuer. Soit caprice, soit curiosité, soit pitié, le tout ensemble fait que Crésus s'intéresse au pauvre homme, demande pourquoi on le maltraite et le fait venir devant lui. Après les prosternations d'usage, Esope, car il s'agit de lui, ainsi qu'on le devine, récite au roi sa fable du lion qui épargna un rat et à qui le rat reconnaissant sauva plus tard la vie, en rongeant les mailles du filet où l'orgueilleux fauve s'était laissé prendre. Crésus, qui justement vient de perdre une grande guerre contre les Perses et ne sait plus comment échapper aux futurs désastres qu'il sent le menacer, se dit : « Voilà mon homme ! Voilà le sauveur que les dieux m'envoient ! » Il s'ouvre de ses graves préoccupations au fabuliste, qui lui donne un plan de reconstitution de son État ruiné et démoralisé. Au lieu de demander de l'argent au peuple, qui meurt de faim, il faut lui distribuer une partie des trésors amassés par les prédécesseurs du souverain et par ce dernier. Les campagnes refleuriront, renaîtront à la confiance et à la vie et seront prêtes à fournir des soldats pour défendre une patrie dont elles sauront désormais tout le prix et un souverain à qui elles devront de tels biens.

Crésus, persuadé, enthousiasmé, charge Esope de réaliser ce programme et lui confie tout le pouvoir. Les anciens ministres, qui sont des voleurs et des traîtres, qui vendent leur patrie aux Perses, ne peuvent croire au désintéressement d'Esope ; ils essaient de le gagner à leurs vues par la flatterie d'abord, ce qui ne réussit pas, par la cupidité, ce qui prend moins encore. Le mesurant à leur aune, ils se persuadent que le bonhomme est un voleur qui ne veut partager avec personne. Ils le dénoncent au roi comme entassant chez lui, dans une caisse dont ils ont entendu parler, le produit de ses prévarications. Le roi, crédule, ordonne qu'on apporte la caisse et qu'on l'ouvre. Qu'y trouve-ton? Les anciens haillons et les chaînes qu'Esope portait au temps de son esclavage et qu'il reprend chaque soir, pour ne pas oublier sa détresse passée et le gouffre de misère d'où les dieux l'ont tiré et où ils pourraient le replonger. Je ne sais plus dans quelle légende pieuse aura été trouvée cette émouvante anecdote. Elle donne une couleur chrétienne à ce petit drame où l'humble et grandiose figure d'Esope prend un relief de sainteté (1).

Peut-être l'œuvre eût-elle gagné encore en poésie véritable et en grandeur, si le poète s'en fût tenu à ce simple et sévère scénario. Il a cru y devoir ajouter un rôle de femme, Rhodope, esclave et favorite de Crésus, dont le roi de Lydie se désole de ne pouvoir être aimé. Elle lui répond que, pour aimer, il faut être libre, mais le roi hésite à lui donner la liberté, de peur qu'elle n'en profite pour le quitter. Cette femme, douée d'une intelligence supérieure et d'une grande âme, a été autrefois la compagne d'esclavage d'Esope, qui fut son maître, son appui, son conseiller,

(1) Le sujet avait été déjà traité par Boursault dans *Esope à la cour.*

et pour qui elle éprouve une admiration sans bornes. Le pauvre Esope en est lui-même silencieusement et ardemment épris; même elle lui en arrache l'aveu et l'assure qu'il est payé de retour. Mais Esope craint qu'elle ne confonde l'amour avec la pitié. Il se dit qu'elle n'est pas faite pour lui, il est las des grandeurs, il aspire à la paix de l'âme et à la retraite, et se dit que la place de Rhodope est auprès de Crésus à qui elle fera sentir son influence bienfaisante. Il conseille à Crésus de l'épouser et part. « Où vas-tu? lui crie Rhodope. — Vers les dieux ! » répond-il.

Je crains qu'il n'y ait un peu de romantisme dans le personnage de Rhodope, la courtisane rachetée et devenue sublime, encore qu'il y ait là plus d'un trait qui convienne à l'Orient, où le rôle des favorites a toujours été très grand et où certaines se sont révélées de redoutables politiques ; mais ce qui m'agrée moins, c'est le rôle sublime que le poète lui fait jouer et qui ne s'expliquerait que si Rhodope était une néophyte chrétienne, conquise cœur et âme à une religion de noblesse et de sacrifice et miraculeusement transformée : je crois bien que tel était au fond le sentiment de Banville, qui a transposé en l'aventure d'Esope un conte de la *Légende dorée.*

Quoi qu'il en soit, l'œuvre est belle et touchante, élevée et pure. Banville vieillissant y a mis le meilleur de son âme. La pièce a mis près d'un demi-siècle à être jouée. Elle fera honneur à l'administrateur actuel de la Comédie-Française, le très estimé Emile Fabre, qui, comme première manifestation de son administration définitive, l'a fait inscrire au répertoire, sur la prière de M. de Max.

Quant à celui-ci, il a réalisé avec un soin aussi artistique que minutieux cette création d'un rôle dont il avait pressenti depuis si longtemps la beauté et qu'il a incarné à la perfection. Le public n'a pas été moins satisfait de Mlle Colonna Romano, dans

le rôle de Rhodope; il a beaucoup goûté, à son ordinaire, l'étonnant Denis d'Inès et le consciencieux Dorival qui, entré depuis peu de temps dans la Maison de Molière, a justifié déjà en partie l'espoir que ses belles qualités avaient fait concevoir.

Cependant, si remarquables que soient les deux tragédies de *Déidamie* et d'*Esope*, elles ne sont pas d'aussi purs diamants que certaines comédies radieuses de Banville et qui feront longtemps l'enchantement des lettrés. Je veux surtout parler de ces actes adorables qui ont pour titres *le Beau Léandre* et *les Fourberies de Nérine.* C'est en pensant à ces piécettes que j'ai appelé Banville le Marivaux de la Poésie.

La Femme de Socrate est également une excellente comédie, où l'abus de la rime riche détonne un peu parfois et agace.

Riquet à la Houppe est un conte de fées réussi, où Banville a pu s'en donner à cœur joie de la mignardise et de la préciosité. *Le Baiser*, si souvent joué, renchérit encore sur *Riquet.* C'est, avec des choses exquises, le triomphe du calembour, de la précosité et du clinquant. *Diane au Bois, la Pomme, la Perle* sont plutôt des poèmes dialogués que des comédies.

Les quatre actes de *Florise* sont peut-être un peu longs. En revanche, *le Cousin du Roi,* composé en collaboration avec le trop oublié Philoxène Boyer, est charmant.

Que dire de *Gringoire*, si joué et si populaire, qui n'ait été cent fois dit déjà, sinon qu'en l'écrivant en prose, Banville me semble avoir donné un bel exemple de goût?

Il est des sujets, surtout les sujets pittoresques comme celui-ci, qui perdent à être écrits en vers. J'ai dit ailleurs que *Marion Delorme* eût été mieux en prose. Dès qu'on introduit le vers, on fait un peu de la tragédie, on élargit les dimensions de la pièce,

on en soigne l'éclairage, on simplifie. La pièce en vers est toujours un petit temple grec.

Voyez plutôt le théâtre de Musset. On ne peut pas lire ses comédies en vers. Ses comédies en prose sont, au contraire, des merveilles de poésie. Il s'en est si bien rendu compte qu'il avait commencé par écrire en vers : *On ne badine pas avec l'Amour*. Il s'est aperçu qu'il se trompait et l'a remis en prose.

Prenez, au contraire, *le Misanthrope* et *Tartufe* et mettez-les en prose. Ces chefs-d'œuvre paraîtront vides et nus, car ce sont des tragédies comiques, construites comme des tragédies du XVIIe siècle.

Qu'en faut-il conclure? C'est que le théâtre en vers est un art à part, et que ni le style, ni l'architecture ne peuvent rien y avoir de commun avec le théâtre en prose.

La gloire de Banville consistera éternellement à l'avoir compris et à nous avoir rendu, au XIXe siècle, un théâtre en vers construit selon le génie du genre, ce qui n'a pas été le cas même de Victor Hugo.

FRANÇOIS COPPÉE

C'est le 14 janvier 1869 qu'éclata le nom de François Coppée. Un petit acte en vers, *le Passant*, en une nuit, lui avait donné la gloire : un tout petit acte en vers, à deux personnages, à peine un acte, une sérénade à deux voix, offerte par un jeune homme au public de l'Odéon, une nuit où ce public ne s'y attendait pas. Deux personnages : la bonne courtisane, chère aux romantiques, et un petit page florentin du xve siècle avec une guitare, de quoi composer un joli tableautin à la manière de Botticelli ou de Ghirlandajo. La courtisane ici était la grande tragédienne Agar, et le page, c'était Sarah Bernhardt, dans tout l'éblouissement de sa jeunesse. Et les vers de cette *Sérénade* avaient une fraîcheur, une grâce printanière et des sonorités jeunes, qu'on n'avait pas encore entendues. Partout on croyait voir

neiger
Des plumes de tourterelles.

Pour bien goûter cela, il fallait se laisser emporter par la musique de ces vers, d'où pleuvaient des mots délicieux et ne pas trop regarder à l'arrière-texte et au fond de la pensée, qui n'étaient guère que de l'à peu près. *Le Passant*, c'était une série de variations

charmantes sur un vieux thème romantique, déjà bien faux et bien usé, mais rajeuni cette fois par un poète qui y croyait pleinement, comme à l'essence même de la poésie ou du moins de ce qui était la poésie pour lui.

François Coppée, en ce temps-là, n'était qu'un gamin de Paris, pauvre, intelligent et résolu, rêveur certes, mais « malin comme un singe » et ne perdant jamais pour longtemps le sens des réalités. Ce poète, remarquablement doué, avait une âme de petit employé sérieux ; c'était le frère des commis aux écritures et des calicots, le cousin des bons artisans et des midinettes, entre lesquels il se détachait avec sa tête élégante aux traits fins et précis de médaille, au milieu desquels il marchait d'une allure nerveuse et assez aristocratique, en homme sûr de sa distinction naturelle et de sa supériorité. Il avait fait, sans éclat, ses premières classes au lycée, mais, dès la troisième, une maladie de son père l'avait forcé à les interrompre et à travailler pour aider les siens. De cette interruption il n'apparaît pas qu'il ait souffert beaucoup. Il dut juger qu'il en savait assez long pour ce qu'il voulait faire. Cette demi-culture, qu'il avait reçue, suffisait amplement à remplir son horizon intellectuel et, s'il y avait dans sa formation des lacunes, il dut se dire certainement qu'il n'aurait pas de peine à y suppléer.

Il avait lu les poètes, Lamartine, Hugo, Musset, Baudelaire ; il avait le sentiment de les mieux sentir et de les mieux comprendre que ceux qui avaient monté tous les degrés de la rhétorique et de la philosophie scolaires. La fréquentation des poètes vivants lui apprendrait le reste.

Eût-il terminé ses études classiques, il ne semble pas, en effet, que cela lui eût été fort profitable. Son siège était fait. En rhétorique, il eût continué et perfectionné sa troisième, rien de plus. Un décret

éternel avait fixé là son étiage. Que lui importaient la vie antique de l'humanité, la marche et les rêves des civilisations passées? Il était de la sienne, il ne s'agissait pas pour lui de la vie des peuples, mais de sa vie et de celle des siens. Il était, il voulait être un Parisien de son temps, et c'était bien assez, à ses yeux. Il y avait tant de choses fines et émouvantes à écrire là-dessus. Ce n'était pas la langue du collège qu'il lui fallait apprendre, mais celle si nuancée et si alerte des écrivains de son temps, dont il était pressé de rejoindre la troupe, sûr de s'y ranger en bonne place.

Sans une hésitation, s'étant assuré où en était la poésie au moment où il allait entrer dans la carrière, il décida qu'il continuerait dans la voie ouverte par les grands romantiques, Hugo, Dumas père, Musset, en profitant de leurs expériences, en évitant leurs défauts, en resserrant un peu leur manière. Ayant vécu jusque-là parmi les petits artisans parisiens, il aimait comme eux l'ouvrage propre, bien fait, irréprochablement fini. Il apportait dans le romantisme le sens de la mesure et une délicate probité.

Au fond, comme poète, il n'est pas si éloigné qu'on le croirait de Voltaire. C'est un Voltaire qui a été initié à la poésie par la lecture de Hugo et qui n'a pas l'esprit satanique. Je pense surtout, en disant cela, au théâtre tragique de Coppée, car c'est très vraisemblablement le théâtre qu'aurait fait Voltaire, s'il eût vécu au temps de Coppée. Et peut-être n'y aurait-il pas beaucoup mieux réussi.

D'autre part, vivant au temps de Voltaire, Coppée eût peut-être été un Crébillon, car il est visible qu'il n'eut, avec une personnalité fine et assez vigoureuse, qu'une imagination de reflet. Cette imagination, il la doit toute à ses lectures, il la doit à Hugo, à Dumas, à Musset. Placez-le au XVIIIe siècle, il eût été Voltaire; au XXIIe siècle, il se fût appelé Thomas Cor-

neille. En quelque temps qu'il eût vécu, il se fût distingué, il eût été un auteur à succès, il eût fait admirer sa facilité brillante, sa maîtrise dans les œuvres du second ordre ; mais sa pensée manquait d'étendue et son rêve d'envergure.

Son mérite fut de s'être très exactement mesuré et d'avoir instinctivement circonscrit le champ où il se sentait capable d'opérer, puis d'avoir exécuté ses projets avec toute la perfection et la conscience dont il était capable.

La rencontre de Catulle Mendès fut pour lui décisive.

Il brûla plusieurs milliers de vers et recommença. En très peu de jours, il apprit comment on devait écrire en vers, et il y devint d'une habileté consommée ; en très peu de jours, il fut en possession d'une langue à lui, claire, nette, souple, spirituelle, attendrie, éloquente et nerveuse, image parfaite de ses pensées, de ses sentiments et de ses rêves, qui étaient ceux d'un Murger rangé et avisé, d'un degré plus haut dans l'échelle sociale et morale.

Il y avait du Dickens chez lui, moins que chez Alphonse Daudet ; mais, inférieur à Daudet en puissance émotive, il reprenait sa supériorité dès qu'il écrivait en vers. Il excellait à en faire de gracieux avec cette matière de rebut, dont nul autre que lui ne pouvait extraire que de la prose. Comment exprimer ce que je voudrais dire? Le miracle de l'art de Coppée était detourner en vers, les plus jolis du monde, un fond de prose aimable et de réconcilier ainsi le vulgaire avec la poésie, une poésie qui unissait tous les agréments de la prose la plus vive et la plus translucide aux amusantes surprises des césures et des rimes.

Le chimiste Orfila, dans le procès de Mme Lafargue, déclarait qu'il se chargeait de tirer de l'arsenic du fauteuil même du juge. Coppée, non moins habile

transmutateur, en eût tiré de la poésie et ce n'eût été pour lui qu'un jeu :

Quidquid tentabam scribere versus erat,

eût-il pu dire avec Ovide.

La poésie de Coppée est constituée d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Le rez-de-chaussée est clair, simple, touchant, bien arrangé, consacré aux souvenirs de famille, aux humbles amitiés, aux fleurettes fanées rapportées de quelque bal populaire, vestiges d'amourettes et de passionnettes; regrets légers, remords peut-être, qu'une âme moins délicate que la sienne n'eût pas éprouvés. Le premier étage est la salle des panoplies, des armures, des costumes de théâtre, des gravures. Elle est meublée à l'italienne, avec des coins réservés à la vieille France ou à l'Ecosse de Walter Scott. Là rêve un Coopée svelte et tragiquement cambré, qui se mire en imagination dans ces beaux types, si élégamment costumés, aux yeux mystérieux, que consume l'ardeur singulière de leur regard. Il se représente, une dague au poing, parmi les brillants contemporains de Lorenzaccio et y vit en relief une vie à la fois précise et violemment romanesque.

Il est ensemble un réaliste doux et attendri et un imaginatif qui voit des extériorités et des gestes, qu'il traduit en vers appropriés, sans jamais dépasser le sentiment immédiat de la situation, sans jamais ouvrir la fenêtre au rêve ni regarder au delà de l'action.

C'est un poète plébéien, doublé d'un vigoureux et brillant tragique du second ordre; mais ce qu'il est, il l'est à la perfection. Ce qu'il a voulu, il l'a fait, et solidement, proprement, même avec une certaine élégance.

***

Dans sa poésie simple, cordiale, il ne voit rien au delà de ce qu'il voit, il ne sent rien au delà de ce qu'il sent. Son âme ne dépasse pas en profondeur l'âme des petites gens qu'il peint. C'est une des leurs. Il souffre comme la marchande des quatre-saisons, comme le calicot ou le petit employé ; seulement, ce qu'ils ne savent pas exprimer, il le dit. Ses vers coulent harmonieusement comme leurs pauvres larmes.

Même, lorsque le grand amour lui viendra, il n'en sera pas élevé beaucoup. Il restera Coppée comme devant. Il faudra le savoir, pour distinguer ses vers d'amour de ses autres vers. Ils ne sortiront pas du style épistolaire en ces matières ; ils resteront touchants, mais plébéiens. Ce seront les vers et les soupirs d'un Ruy-Blas en veston, habillé à la Belle Jardinière, d'un honnête enfant du peuple, très intelligent, à qui il arrive une aventure disproportionnée, qu'il ramène à ses proportions. Jamais de ces amertumes brûlantes, de ces cris de rauque ironie, que trouvait Henri Heine ; jamais de ces chants incroyablement superbes, qu'arrachait le rêve à Baudelaire ; jamais de ces appels mélodieux et déchirants vers l'Infini, par lesquels un Sully-Prudhomme savait transformer en plainte philosophique sa plainte d'amoureux déçu ; jamais de ces transpositions hardies, par lesquelles un Vigny campait, dans *la Colère de Samson*, sa douleur en un monument à la Michel Ange et en faisait un cri désolé de géant.

Ou plutôt l'amour inspira à Coppée trois ou quatre fort jolies chansons, à la manière des poètes orientaux ou des faiseurs de *lieder*, et pour lesquelles il fallait autant d'esprit et de recherche artistique que de tendresse véritable. Il les cisela avec une adresse

et une ingéniosité amoureuses, comme des coupes où il laissa tomber de ses larmes :

J'ai dit au ramier : « Pars et va quand même,
« Au delà des champs d'avoine et de foin,
« Me chercher la fleur qui fera qu'on m'aime. »
Le ramier m'a dit : « C'est trop loin. »

Et j'ai dit à l'aigle : « Aide-moi ! j'y compte :
« Et, si c'est le feu du ciel qu'il me faut,
« Pour l'aller ravir, prends ton vol et monte. »
Et l'aigle m'a dit : « C'est trop haut ! »

J'ai sur le cœur un poids énorme,
L'exil est trop dur et trop long.
Pour que je me repose et dorme,
Qu'on me fasse un cercueil de plomb !

Du reste, Coppée excella toujours dans la chanson. Il y en a de charmantes dans plusieurs de ses pièces dramatiques. On peut presque dire que c'est par là qu'il se montra surtout poète et lyrique. C'est du lyrisme savant, dira-t-on, mais le véritable lyrisme est toujours un peu savant. Le lyrisme à l'état sauvage peut éblouir momentanément ; il ne tarde pas à s'étouffer sous son propre parasitisme. Pour se transformer en œuvre d'art durable, il y faut toujours de l'arrangement et des combinaisons. Et je préfère de beaucoup les combinaisons purement intellectuelles aux combinaisons matérielles des poèmes à forme fixe, comme le sonnet ou la ballade.

A côté du poète lyrique, dont la part fut assez restreinte chez Coppée, il y avait en lui un remarquable peintre de genre.

Qui ne se souvient de ses *Aïeules*, dont on a dit qu'elles formaient un véritable tableau de Millet, comparable à *l'Angelus* et aux *Glaneuses*?

Il est intéressant de voir comment, par des moyens purement littéraires, Coppée a su donner à son petit tableau une profondeur grandiose, qui ne lui est pas

habituelle et qui, plus loin que l'horizon matériel, ouvre une large perspective sur l'horizon intérieur de l'humanité.

les aïeules,
Au village, devant les portes, estent seules,
Se chauffant au soleil et branlant le menton,
Calmes, et les deux mains jointes sur leur bâton.
... Heureuses, sans penser peut-être et sans rien dire
Adressant un béat et mystique sourire
Au clair soleil, qui dore au loin le vieux clocher
Et mûrit les épis que leurs fils vont faucher.
... Elles aimaient naguère à bercer les enfants.
Le cœur des vieilles gens, surtout à la campagne,
Bat lentement et très volontiers s'accompagne
Du mouvement rythmique et calme des berceaux.
Mais les petits sont grands aujourd'hui; ces oiseaux
Ont pris leur vol; ils n'ont plus besoin de défense,
Et voici que les vieux, dans leur seconde enfance,
N'ont même plus, hélas! ce suprême jouet.
Elles pourraient encor bien tourner le rouet;
Mais sur leurs yeux pâlis le temps a mis son voile;
Leurs maigres doigts sont las de filer de la toile,
Car de ces mêmes mains, que le temps fait pâlir,
Elles ont déjà dû souvent ensevelir
Des chers défunts la froide et lugubre dépouille
Avec ce même lin filé par leur quenouille...

La pièce aurait pu être arrêtée là ; elle continue encore en fort beaux vers, jusqu'à épuisement du sujet. Coppée, plus artisan encore qu'artiste, n'avait pas appris de Heredia l'art suprême de suspendre l'idée au sommet de son vol, au point de perspective sur l'infini. Contrairement au vers de Mendès :

Un jet d'eau qui montait n'est pas redescendu,

Coppée tenait à redescendre et à montrer qu'il n'était pas moins habile à exécuter cette seconde opération que la première. En bon réaliste, il revenait au sol, dont il n'aimait pas à s'éloigner trop longtemps.

Quoi qu'il en soit, le morceau est de premier ordre.

C'est peut-être bien le chef-d'œuvre de Coppée. Et si l'on me dit que c'est de la littérature, j'en louerai l'auteur, car, en dépit du mot anarchiste de Verlaine, je conçois mal une poésie qui ne serait pas littéraire, car alors ce ne serait rien du tout. Autant vaudrait dire de la peinture sans couleur et sans dessin, de la sculpture sans ligne ni matière.

Tout de même *les Aïeules* représentent quelque chose d'un peu exceptionnel dans la poésie de Coppée; il ne s'efforce pas si haut d'habitude. C'est un piéton sentimental, spirituel, que la vie humble émeut et qui, au cours de ses flâneries parisiennes, sait deviner des âmes douloureuses derrière de pauvres visages, où le passant ordinaire ne voit que des grotesques.

Le véritable chef-d'œuvre de Coppée, celui où il a mis tout son métier prestigieux, sa malice discrète de Parisien, sa sympathie divinatrice et tout son tendre cœur, c'est encore ce *Petit épicier de Montrouge*, qu'on a ridiculisé, qui ne fut presque qu'une gageure, une charge émue du poète qui a voulu se pasticher lui-même et y mettre à nu tous ses procédés d'art.

Il a l'air de vous dire : « Vous allez voir comment Coppée s'entend à faire du Coppée, quand il s'y met. » Et, si vous êtes scandalisé à cette idée, rappelez-vous qu'Edgar Poe a exposé lui-même de quelle façon toute mécanique il est arrivé à composer son admirable poème du *Corbeau*.

C'était un tout petit épicier de Montrouge
Et sa boutique sombre aux volets peints en rouge,
Exhalait une odeur fade sur le trottoir,
On le voyait debout derrière son comptoir,
En tablier, cassant du sucre avec méthode.
Tous les huit jours, sa vie avait pour épisode
Le bruit d'un camion apportant des tonneaux
De harengs saurs, ou bien des caisses de pruneaux,
Et, le reste du temps, c'était, dans sa boutique,
Un calme rarement troublé par la pratique,

. . . .
Ce petit homme roux, aux pâleurs maladives,
Etait triste, faisant des affaires chétives
Et, comme on dit, ayant grand'peiue à vivoter.
Son histoire pouvait vite se raconter.
Il était de Soissons, et son humble famille,
Le voyant à quinze ans faible comme une fille,
Voulut lui faire apprendre un commerce à Paris.
Un cousin, épicier lui-même, l'avait pris,
Lui donnant le logis avec la nourriture,
Et, malgré la cousine, épouse avare et dure,
Aux mystères de l'art il put l'initier.
Il avait ce qu'il faut pour un bon épicier.
Il était ponctuel, sobre, chaste, économe.
Son patron l'estimait et, quand ce fut un homme,
Voulant récompenser ses mérites profonds,
Il lui fit prendre femme et lui vendit son fonds.
Quand on trouve un garçon pareil, il faut qu'on l'aide,
Disait-il.
La future était aisée et laide,
Mais ce naïf resta devant elle en tremblant,
Et, quand il l'amena, blonde en costume blanc,
La boutique aux murs noires lui parut toute neuve.
Or sa mère, depuis quelques mois, était veuve.
Vite il l'alla chercher et lui dit triomphant :
« Viens donc, tu berceras notre premier enfant. »

Franchement, n'est-ce pas délicieux d'humour attendri? Quel tableau joliment brossé que le préambule ! Quel incroyable bonheur amène à la rime les mots essentiels, si naturellement qu'il ne semble pas possible qu'on puisse raconter l'histoire avec d'autres mots, rangés autrement, et que cela a l'air d'avoir été écrit ainsi de toute éternité !

Et la suite. La mère, qui ne s'entend pas avec la bru, et qui doit s'en aller :

« Je retourne à Soissons, vois-tu, cela vaut mieux. »
Elle dit, de l'air doux et résigné des vieux,
Et partit sans pleurer, mais affreusement triste.

Le poète nous apparaît cependant si amusant encore, jouant avec son émotion, quand il nous dit :

Il hait le vent coulis qui souffle de la rue,
Il ne peut plus sentir l'odeur de la morue,
Et ses doigts crevassés, maudissant son destin,
Ont trop froid au contact des entonnoirs d'étain.

Coppée termine par la vision d'un enfant qui, attiré par un bonbon, le désigne du doigt et tend un sou. Et l'épicier

Lui donne le bonbon et refuse le sou.
. . . .
Il rêve, il croit revoir sa mère qui partit,
Soissons et le bon temps quand il était petit.
Le pauvre être pardonne, il s'apaise, il oublie,
Et, lent, casse son sucre avec mélancolie.

Jamais la *Musa pedestris* d'Horace et des Anciens n'inspira morceau plus achevé.

Est-ce vraiment de la poésie? Pourquoi pas? Ce sont, en tous cas, des vers bien jolis et bien amusants, dont aucune prose ne pourrait égaler le charme. Pourquoi bouderait-on le plaisir qu'on y prend? Certes les notes en sont un peu grêles et faubouriennes; mais l'artiste est vraiment un artiste accompli, et ce genre de chef-d'œuvre est unique ; il appartient en propre à François Coppée.

Cette poésie, qui continuait celle de Sainte-Beuve, plus froide et moins vive, s'est prolongée en se transformant, dans la poésie de Laforgue et même celle de Francis Jammes, qui, tous deux, comme le disait Mallarmé du premier, « nous initièrent au charme certain du vers faux ». Ecrivez, en effet, sur la vie familière, avec une plus grande préoccupation de la nuance rare et du précieux, des vers « faux », et vous avez tout le secret de ces deux exquis poètes si modernes. Ils n'ont peut-être jamais pensé qu'ils pouvaient procéder de Coppée; mais c'est tout de même assez frappant, ce qui prouve qu'aux choses les plus singulières il y a des origines souvent assez naturelles

et ordinaires. Seulement les fils furent plus aristocratiques que le père.

***

Le roman intime de Coppée, c'est le roman du célibataire honnête garçon, intelligent et pauvre, à qui il n'arrive que des aventures de pauvre, parce que, même dans le succès et la relative abondance, il a gardé son âme de pauvre et a vieilli sans en changer.

Ce garçon de si bonne tournure, aux vêtements toujours si bien coupés, au col si bien cravaté, aux ongles si nets et si bien taillés, qui porte même le dandysme jusqu'à l'apparence d'un élégant négligé, qui est instruit, qui a du bagoût, du trait, du mordant, qui a l'œil sûr du connaisseur et du technicien, et qu'on peut présenter partout sans crainte, reste, au fond, « un homme du bâtiment », et, comme le disait spirituellement Etienne Lamy de je ne sais plus quel politicien connu, on cherche involontairement s'il n'a pas un mètre dans son pantalon.

Mais il excelle en sa partie. Il n'y craint personne. Toutefois, comme il a affaire à des compagnons « aristos », son œil, toujours armé, reste en garde, vaguement inquiet, et fouille, comme avec un projecteur électrique, le regard de son interlocuteur, prêt à parer quelque mauvais dessein. De temps en temps, rassuré, son regard se replie avec un sourire où perce encore une menace ironique.

Pauvre Coppée ! Il m'a toujours produit l'effet d'un homme un peu dépaysé, déclassé par son talent et dont le cœur était resté dans la rue. Il condensait en lui la rumeur, la verve primesautière, la finesse séculaire, les aspirations, les luttes et les rêves de cette joliè, sensée, spirituelle, artistique, sentimentale foule des braves travailleurs parisiens. Il était le

peuple du vieux Paris, bon enfant, siffleur, rieur, marcheur et badaud, mais patriote, qui s'en va, le dimanche, cueillir la violette à Meudon, et, les soirs de paie, s'offre le théâtre, le drame. Il avait, à force de talent, élevé tout cela, qui n'était que de la vie aimable et laborieuse, à la dignité de la grande littérature, dont il avait conquis, de haute lutte, un important rayon.

C'était la mode, depuis Lamartine, que chaque poète écrivît son *Jocelyn* et racontât dans un roman en vers quelque fatal égarement, suite d'une passion terrible et dont l'auteur gardait au front la marque mélancolique, ce qui faisait de lui pour jamais un être à part. Coppée ne manqua pas à la tradition et écrivit *Olivier*. Ce n'était pas bien la peine de mettre en vers l'histoire qu'il y raconta, mais Coppée devait écrire aussi vite en vers qu'en prose et il lui semblait que le vers était plus distingué. Olivier, c'était évidemment Coppée, envisagé comme prototype du jeune homme rangé, qui se risque à faire un peu le romantique, mais qui a trop de bon sens et un trop bon cœur pour n'avoir pas de remords. Il ne s'attarda pas à ce romantisme de camelote et, au contraire, rendons-lui cette justice que, toutes les fois qu'il eut à traiter des amours passagères des étudiants et des petites ouvrières, il en fit ressortir les conséquences souvent poignantes pour les pauvres filles qui y cédaient. Ce n'était pas chez lui du tolstoïsme, mais ces petites ouvrières étaient sorties de familles modestes comme la sienne ; il les connaissait bien, il les aimait comme des parentes, il savait qu'elles avaient commencé par être sages autant qu'elles étaient jolies, et son cœur se serrait de pitié quand il les retrouvait, quelques années plus tard, dégradées et misérables. Il en a parlé souvent dans ses romans en prose ou ses souvenirs. Qu'on se rappelle, dans *Toute une jeunesse*, le récit de sa rencontre, au bal de

Bullier, avec une amie d'enfance, et cette espèce de retour mental, mélancolique et pur, vers les souvenirs du passé ! Il a composé l'émouvant petit drame de *l'Abandonnée* sur l'aventure du médecin devenu célèbre et qui retrouve, dans une malade qu'on lui amène à l'hôpital, la femme qu'il avait séduite autrefois au Quartier Latin et qu'il avait abandonnée et oubliée depuis longtemps. On devrait être plus sévère aux jeunes gens et leur apprendre à ne pas envisager ces « fredaines » avec la légèreté habituelle, mais comme chose de la plus grave conséquence. Que d'hommes de valeur ont gâché leur vie pour une liaison qu'ils pensaient éphémère et qu'ils n'ont pu rompre !

La littérature de Coppée est une littérature de célibataire. On ne s'informe pas assez, avant de lire un auteur ou d'aller l'applaudir au théâtre, des conditions de sa vie privée. Ses idées en dépendent pourtant dans une large mesure. Un auteur, dont la situation intérieure est irrégulière, ne peut penser d'une façon entièrement normale ; il porte, presque à son insu, dans la société, le trouble de sa propre vie ; il y représente, si peu que ce soit, un élément de désordre. Et si nous avons eu récemment un théâtre de détraqués, de cocaïnomanes, c'est que nombre d'auteurs à la mode ne connaissent intimement et réellement d'autre monde que celui-là.

Je ne dis pas cela pour l'excellent Coppée, qui garda jusqu'au bout son bon sens et sa droiture. Je constate seulement que, pour des raisons sans doute respectables et douloureuses, que j'ignore du reste, il orienta, dès le début, visiblement sa vie vers le célibat et y persista. Il s'ensuivit tout naturellement qu'il ne conçut la vie sentimentale que du point de vue du célibataire et que la courtisane, grande ou petite, joue fréquemment dans sa littérature le rôle sympathique. C'est le plus sincèrement du monde

qu'il la dresse, au seuil même de son œuvre, dans *le Passant*, comme une figure de poésie et de rêve, vers laquelle monte, en toute justice, l'admiration tendre des adolescents et des jeunes hommes. Que dis-je? On fut d'accord pour trouver ce petit poème dialogué exquisement pur et vraiment fait pour les jeunes filles !...

***

Il me reste à parler du poète dramatique. Laissons de côté ce charmant petit acte du *Luthier de Crémone*, qui n'est pas une œuvre extraordinaire, mais qui est de l'ouvrage bien fait. Négligeons sa *Guerre de Cent Ans*, qu'il aurait pu intituler plus exactement : *Scènes de la Guerre de Cent Ans*. Il y a six ou sept actes; il aurait pu aussi bien en écrire dix-huit ou vingt-cinq, sans épuiser la matière, à la façon dont il s'y était pris. Laissons aussi de côté *Madame de Maintenon*, conçue dans l'esprit le plus romantique et qui ne paraît pas avoir beaucoup frappé les imaginations lasses de voir fausser l'histoire.

En revanche, avec *Severo Torelli*, les *Jacobites* et *Pour la Couronne*, Coppée a pris un rang parmi les poètes tragiques. Il y représente la tragédie française à un moment de son histoire, car, au fond, il ne faut pas s'y tromper, *Hernani*, *Ruy Blas*, *les Burgraves*, tout comme la *Lucrèce* de Ponsard, *Charlotte Corday*, *la Fille de Roland*, *les Noces d'Attila*, *Mahomet*, sont bien des tragédies à la mode française et qui continuent les tragédies de Voltaire et de Crébillon, avec plus ou moins d'éclat ou de génie. Ce que ni les unes ni les autres ne continuent, c'est le théâtre de Racine, mais elle se raccordent parfaitement au théâtre de Corneille, qui les annonçait et les contenait toutes en germe, aussi bien celles de Voltaire que celles de Victor Hugo et de ses continuateurs.

Les trois tragédies de Coppée triomphèrent à

l'Odéon, mais ne purent arriver jusqu'à la Comédie-Française, comme si l'on avait eu le sentiment qu'il manquait quelque chose à leur conception, qui les imposât.

Des trois, *Severo Torelli* fut celle qui eut le plus de succès. C'est le type de ce qu'en style de dramaturge, on appelle une bonne pièce. Tout y est du théâtre : mais, hélas ! ce n'est que du théâtre. Tout y est arrangé en vue de l'effet, au moins dans les trois premiers actes. Ajoutons que les vers y sont excellents et de la même qualité que la pièce. L'action se passe en Italie, au xve siècle. Tout y est parfaitement dans le goût italien. Cela ressemble aux tragédies de Monti et de ses imitateurs du xixe siècle, amateurs de situations violentes et de phrases crispées. C'est de l'action presque toujours au paroxysme, tellement qu'il ne s'y peut rien glisser qui intéresse vraiment l'humanité générale, et que les personnages, haletant sur leur cas particulier, n'en peuvent exprimer que l'extérieur. Tout y est en relief, rien en profondeur. Mais c'est le drame tel que, dans ses goûts et son imagination de jeune homme et même d'enfant, il l'avait rêvé !

Severo Torelli se croit le fils d'un gentilhomme de Pise, jadis chef des patriotes, insurgés contre le tyran que leur a envoyé Florence à titre de gouverneur. Tous les complices de Torelli ont expié sur l'échafaud leur révolte ; seul, au dernier moment, il a été mystérieusement épargné et a donné sa parole qu'il se tiendrait désormais tranquille, ajoutant cependant qu'il ne s'engageait pas pour son fils, s'il en avait un. Or Severo a l'âge maintenant d'exécuter cette menace, et il y est résolu. Il assassinera le tyran, il l'a juré sur l'hostie !

Mais, au moment où il va accomplir son acte, sa mère lui apprend que le tyran est son père, car, pour sauver son mari, elle a consenti jadis à accepter le déshonneur. Cette révélation a lieu au troisième

acte, et la pièce en a cinq. C'est un coup de massue sur la nuque de Severo, — et sur celle aussi du spectateur. Le drame aurait dû commencer là, ou se terminer là. Ce n'est pas au quatrième acte d'une pièce qu'on est en état de débrouiller les sentiments du héros. Les poètes grecs auraient ouvert, à ce moment une grande lamentation et il ne m'apparaît pas qu'il pût y avoir un autre parti à prendre. Coppée fait persévérer Severo dans son projet, jusqu'à ce que sa mère le tire d'affaire en tuant elle-même le podestat.

Que Severo tue ou non son père, le tyran, cela n'intéresse que nos nerfs. Le centre véritable du drame n'est pas là : il est dans le cœur du vieillard trompé, qui, croyant que Severo était son fils, l'a aimé, en a été aimé, et ne peut pas, en un instant, arriver à le haïr, pas plus qu'à en être haï. C'est entre ces trois êtres, réunis par un sentiment si ancien et si fort, que devrait avoir lieu le grand débat désespéré ; c'est là qu'est la situation pathétique et qui aurait arraché des larmes. Et Coppée a passé à côté et tourné autour. En vérité, j'aime infiniment mieux *le Père Lebonnard*, car Aicard, là, n'a pas esquivé le sujet. Il en a tiré toute l'émotion qu'il contenait.

Que m'importent les réunions de conjurés, le serment sur l'hostie? Tout cela n'est que de l'action en dehors, du décor. Au fond, malgré ses qualités brillantes, malgré son mouvement, la pièce est manquée. Et elle est manquée à cause du système romantique adopté, qui sacrifie tout à la mise en scène et au grossier effet théâtral, au lieu d'aller droit à l'émotion, qui est pourtant l'essentiel. Coppée aurait pu faire autrement. Il l'a prouvé dans *l'Abandonnée.* Mais il n'aurait peut-être pas eu le succès bruyant qu'il a récolté.

Les Jacobites me paraissent valoir mieux, quoique la préoccupation de la fresque poétique ait beaucoup maintenu le poète dans les extériorités de son

sujet. *Les Jacobites* sont un assez beau poème dramatique ; ils touchent à l'épopée romanesque. Le drame lui-même se réduit à quelques menues scènes, mais joliment encadrées par les visions de l'Ecosse de Walter Scott, toute mouvante et bruissante autour du sujet. C'est un peu de l'art à la Schiller, par conséquent pas négligeable. En tous cas, l'atmosphère en est pénétrante.

Pour la Couronne est une tragédie de forme un peu lourde, à l'exposition longue, dramatique certes, mais sauvage et sans réelle poésie. Elle a cinq actes, mais les deux derniers ne sont qu'un épilogue et forment, pour ainsi dire, une deuxième pièce, qui fait suite à la première. C'est la moins bonne des trois tragédies de Coppée.

Toutes ont le même défaut fondamental : le poète mène vigoureusement les trois premiers actes et se tire des deux autres comme il peut. Et partout il compte sur une action aux effets tout extérieurs. Ce poète des *Intimités* ne traite pas son sujet par le dedans. Il surprend, il secoue le spectateur, le tient haletant, mais jamais il ne songe à l'émouvoir véritablement.

En tenant compte de la différence des esthétiques et des temps, ce théâtre ressemble singulièrement, je le répète, à celui de Voltaire, encore que Coppée n'ait aucune scène comparable en majesté à celle où apparaît le vieux Lusignan :

> Seigneur, j'ai combattu soixante ans pour ta gloire.

et n'ait rien fait qui égale *Zaïre*.

Voltaire pousse aussi plus loin l'art de la construction ; il remplit mieux ses cinq actes, qui ont l'air d'être d'un seul jet. A part cela, même recherche des effets violents et romanesques, même prédominance des rôles d'hommes, mêmes sujets politiques.

***

En résumé, poète plébéien, écrivant en vers avec plus d'aisance qu'en prose et transportant dans la poésie ce qui est d'ordinaire une matière de prose, doublé d'un poète tragique remarquable, bien que du second ordre, en dépit de succès qui purent le faire croire du premier, poète attachant et pur, le meilleur de son espèce, auteur de petits chefs-d'œuvre infiniment agréables, parfait à son rang, mais de pensée moyenne et de lyrisme sans grande envolée. Célibataire pour les raisons les plus respectables, nature honnête, aimable, droite et simple, intelligence extrêmement déliée et fine, qui lui permettait de tout comprendre tout de suite et de se mettre au niveau des conversations les plus élevées, enfin homme désireux de faire le bien et d'être utile, et y ayant réussi souvent. Tel me paraît avoir été François Coppée. Je crois, somme toute, que d'avoir accompli son devoir de catholique, de probe écrivain et de bon Français, et d'avoir écrit des choses amusantes pour les artistes et consolantes pour les autres, saines, imprégnées de son âme honnête, n'est pas une si médiocre destinée ni si mal remplie.

EDMOND ROSTAND

Rostand est mort. Il a entendu à Cambo l'appel du Destin, et tout de suite il s'est mis en route pour l'heure du grand rendez-vous que Dieu lui donnait dans Paris, où, après la veillée enivrante de la Victoire, le char funèbre l'attendait sous les fenêtres de la capitale encore pavoisées de drapeaux. Ainsi la fin du poète prend-elle de ce fait une portée symbolique. Chantecler s'en va, avec l'illusion d'avoir fait lever, par son « cocorico », le soleil de la Revanche et de la Gloire, dont il sembla à beaucoup qu'il avait été le clairon annonciateur.

Il avait eu la chance, en effet, et le génie de faire entendre au monde, en des jours de prostration nationale et de doute, la claire chanson de la Race gauloise et non de la France, qui représente tout de même quelque chose de plus que ce que contenait la voix de Cyrano. Il n'y a pas que du panache chez nous. Il y a aussi de la tête sous ce panache et même sans panache. Il y a le beau génie probe, noble, harmonieux, capable de silence et de patience et qui ne bat pas l'estrade, mais qu'on retrouve sous le front pensif des Foch et des Pétain, comme dans l'œuvre contenue des Descartes, des Pascal, des Molière, des Racine, et des La Fontaine, génie en qui l'âme de

la civilisation universelle recouvre l'âme seulement nationale.

Il y a un génie gaulois, comme il y a un génie espagnol, un génie italien, brillant, précieux, enthousiaste, primesautier, charmant, piaffant, impatient de toute contrainte, toujours prêt à dégainer et à faire cavalier seul. Ce génie aboutit aux littératures nationales. Il donne infiniment de plaisir aux gens du pays, dont il exalte l'individualité; mais, après avoir fait un certain bruit quelque temps dans le monde, il rentre dans ses frontières, car il n'apporte pas au monde ce dont le monde a surtout besoin, de grands thèmes sur quoi méditer, de l'expérience, de la sagesse, de la pensée.

Le succès prodigieux de Rostand, avec son *Cyrano de Bergerac*, fut l'explosion d'un boulangisme littéraire. Il représenta, sur le terrain de la poésie, une de ces nombreuses crises que suscita un patriotisme qui n'acceptait pas la prescription de la défaite.

La France était alors sourdement inquiète de la politique et de la littérature qu'on lui faisait. Elle se sentait travaillée, envahie par de mystérieuses équipes de nains, qui minaient son sous-sol, et par des vapeurs de pensées bizarres, qui lui venaient des pays du Nord et qu'elle soupçonnait d'être empoisonnées. Le naturalisme l'oppressait. Les petits cénacles décadents et symbolistes qui attiraient la jeunesse intellectuelle ne lui disaient rien de bon. Elle enrageait de ne rien comprendre à cette poésie interdite aux profanes. Comment, si l'on n'avait pas de mauvaises intentions, s'acharnait-on à ne la rédiger qu'en formules inintelligibles? Du grand travail de renouvellement et d'études qui se faisait dans les jeunes écoles, l'importance ne pouvait être saisie par la foule. Il y avait cependant quelque chose de très noble et de très haut dans cette réaction des symbolistes contre la recherche du succès à tout prix et

contre la réclame éhontée. S'il n'est pas vrai qu'il puisse y avoir de véritable poésie sans la participation de la nation, il était excellent de rappeler au gros public que ses préférences et ses consécrations restent superficielles et n'offrent pas de garanties suffisantes. Les symbolistes refusaient de reconnaître l'autorité du suffrage universel et proclamaient par leur attitude dédaigneuse que la Poésie était une royauté de droit divin.

Quoi qu'il en soit, le triomphe de *Cyrano de Bergerac* fut une réaction éperdue, exaspérée, du nationalisme littéraire, à laquelle s'associèrent mille intérêts menacés ; ce fut la revanche de tous les poètes dépossédés de leur renommée et de tous ceux que la venue des symbolistes avaient arrêtés en pleine carrière. Rostand, c'était au fond un Coppée qui avait mieux réussi, un Mendès étourdissant. Il rendait vie et prestige à leur formule d'art. Et le secours était d'autant plus précieux qu'il venait d'un tout jeune homme, prouvant ainsi que la jeunesse, quand elle avait du talent, ne l'avait pas autre que celui des aînés. Le Parnasse, ou du moins le romantisme parnassien, qu'on avait cru mort, reverdissait avec une vigueur sans pareille. Voilà du moins ce qu'on voulait démontrer. Toute la critique, qui était alors aux mains des Parnassiens ou de leurs amis, battit de la caisse avec une frénésie presque grossière, en tous cas assez provocante.

Notre sentiment, à presque tous, dans les jeunes écoles, fut de la tristesse. Je dis de la tristesse, et non de la jalousie. Très peu de nous songeaient alors au théâtre, mais tous rêvaient de voir un théâtre haut et pur et d'une tenue réservée. *Cyrano* marquait un recul en art. Même ces acclamations de foules délirantes nous en paraissaient un sûr témoignage. Ni Racine, ni Shakespeare n'avaient jamais produit de tels effets. Cette pièce nous rejetait en plein romantisme. Elle

rajeunissait de vieux oripeaux; elle nous replongeait pour vingt ans dans le style mousquetaire, dans le clinquant et le bastringue littéraires.

C'était évidemment une sorte de chef-d'œuvre. Il n'était pas possible d'en contester la puissance dramatique, la verve, et même le génie. Mais c'était, par la matière, la forme générale et le style, un chef-d'œuvre d'une qualité inférieure et même un peu grossière.

Et pourtant nous avions suivi Rostand jusque-là avec une réelle sympathie. Sa *Princesse Lointaine*, sa *Samaritaine* représentaient un réel effort vers le beau théâtre et des réalisations d'une réussite extraordinaire. Certes, il y avait encore un peu de limon et de vase dans le cours de cette poésie abondante, et l'idée le trahissait parfois. Ce n'en était pas moins très fort et très étonnant.

Mais, à partir de *Cyrano*, nous comprîmes que Rostand était perdu définitivement pour la grande poésie.

Triomphe oblige. Il s'en rendit compte lui-même. Désormais, il était l'homme aux grosses recettes, qui n'était plus libre, ni de sa vie, ni de son train de maison. Il savait qu'on le guettait à sa première défaillance. Coûte que coûte, il lui fallait réussir matériellement. On ne lui demandait plus autre chose que de faire de l'argent. Il chercha un sujet populaire et d'un effet sûr. Il y avait alors un fort mouvement napoléonien, entretenu et développé par les publications de Frédéric Masson. Il choisit *l'Aiglon*, mauvais sujet à traiter en vers, comme tous les sujets d'histoire moderne, du reste, encore que Victor Hugo eût donné le ton pour celui-ci. Mais les nécessités d'un dialogue rapide et heurté obligèrent l'auteur à user souvent d'une langue qui n'était ni réellement de la prose, ni réellement du vers, mais quelque chose de dur, de rocailleux, de malaisé, de contraint et de contourné. Puis, après une longue attente et un long recueillement, qu'il employa à trouver quelque sujet qui pût

soutenir sa réputation prodigieuse, il se décida pour *Chantecler*. Il était condamné à chercher l'effet de surprise autant que celui de force. Il voulut donner une impression de vie pullulante et, pour y parvenir, il se noya dans le détail. Voulant faire tenir trop de choses dans sa pièce, il l'élargit jusqu'à ce qu'elle craquât. Ce fut un « four », — qui lui rapporta plus d'un million.

A partir de ce moment, la réaction commença. Déjà son *Ode à la Tsarine* avait choqué et fait rire. Les défauts de Rostand venaient d'apparaître. Jusqu'au fond de la province, quiconque se piquait de littérature croyait de bon ton de le traiter comme le Georges Ohnet de la poésie.

Il fallut que les vrais lettrés, ceux qui l'avaient attaqué dans son triomphe, prissent sa défense et remissent les choses en place.

Sa mort va lui rendre son prestige. C'est surtout l'auteur de *Cyrano* à qui le Paris de la Victoire a fait de belles funérailles. En lui s'est incarnée l'âme populaire d'une époque. Et c'est cette époque que l'on enterre avec lui ; mais lui, on ne l'enterre pas tout entier.



En réalité, Rostand laissera le souvenir d'un des plus grands poètes dramatiques du XIXe siècle. Son théâtre ne comprend que six pièces, dont il convient tout d'abord d'éliminer une, qui n'appartient réellement pas à la littérature : *l'Aiglon*, bien qu'elle paraisse devoir assez longtemps encore garder sa place au répertoire dramatique.

Il débuta, en 1894, par sa comédie des *Romanesques*, qui fait partie depuis lors du répertoire de la Comédie-Française. En dépit de cette circonstance, je ne considère pas qu'il y ait lieu de compter cette pièce pour

autre chose que pour une œuvre de jeunesse. C'est une gentille comédie, sans doute vive, agréable, bien faite, mais qui pourrait tout aussi bien être signée d'un autre nom que de celui de Rostand. C'est du Musset de seconde qualité, mis en vers par un brillant disciple de Banville. Évidemment, sous cette double défroque étrangère, on y trouve déjà les traits les plus brillants et les défauts qui distingueront plus tard l'auteur, avec, en plus, ce sens scénique par lequel il surpassa ses modèles. Mais ce n'est pas le théâtre propre de Rostand, c'est le théâtre d'une école déjà en décadence.

Il donne son grand coup d'aile l'année d'après, avec sa *Princesse Lointaine*, jouée par Sarah Bernhardt et sa troupe, à la Renaissance. Il avait alors vingt-sept ans, étant né à Marseille en 1868.

Le sujet est aussi beau qu'un poète puisse le rêver. C'est la légende de ce prince troubadour, le jeune Jofroy Rudel, qui, ayant entendu parler par les pèlerins, venus de Terre Sainte, d'une certaine Mélissinde, princesse de Tripoli d'Orient, de loin s'embrasa d'amour pour elle, partit sur mer à sa recherche et vint, au bout de son voyage, expirer à ses pieds. Henri Heine en avait déjà tiré un émouvant poème.

Le premier acte est une étonnante merveille. La poésie n'en réside pas dans les vers, encore qu'il y en ait de fort jolis, mais dans le mouvement de rêve qui soulève le dialogue et dans l'art suprême avec lequel le poète crée son atmosphère et mène tout son monde, sa barque et son acte. Nul autre en France n'a, du reste, su, comme Rostand, mouvoir et faire vivre des foules sur la scène. Plus il a de gens à manœuvrer et plus on le sent à son affaire. C'est admirable de voir tout ce nombreux petit monde de menus personnages, chacun reconnaissable à quelque trait de caractère, circuler, affairé, sans se confondre, mais, au contraire, apportant à la pièce une force, une vie, un élan extra-

ordinaires. Au fond, c'est par cette foule naïve et si pittoresquement vivante et bariolée que Rostand fait marcher ses pièces et réalise le miracle qui procède, chez lui, d'un enthousiasme montant d'acte en acte et atteignant, à la fin, à une sorte de délire. A cet égard, le premier acte de *la Princesse Lointaine* est un modèle achevé, un chef-d'œuvre d'art et de science. Rien que ce don si rare suffirait à classer Rostand au rang des plus grands auteurs dramatiques qui aient existé.

On est sur le vaisseau qui emporte vers son rêve le poète malade, Jofroy Rudel, qui ne tient plus à la vie que par le fragile espoir de voir sa princesse ; mais la façon dont il en parle a gagné peu à peu tout l'équipage, un rude équipage de pirates pourtant, et dont la conscience est noire de plus d'un meurtre ; mais à la fin, ils sont tous devenus amoureux de sa chimère, et mourant de faim, exténués de fatigue, ils continuent à ramer, soutenus seulement par l'espoir de voir sa beauté. L'aumônier et le médecin de la maison ont suivi le petit prince, ainsi que le trouvère Bertrand d'Alamanon, que la poésie de l'Aventure et de l'Amitié a aussi entraîné et qui ranime les courages par les chansons où il dit la beauté de Mélissinde :

Eh ! bien, bons mariniers, je veux
Vous la raconter encore une :
Du soleil rit dans ses cheveux,
Dans ses yeux rêve de la lune ;

Un je ne sais quoi de secret
Rend sa grâce unique et bien sienne,
Grâce de Sainte qui serait
En même temps Magicienne !

Telle, en son bizarre joli
De Française un peu Moabite,
Mélissinde de Tripoli
Dans un grand palais clair habite !

Telle nous la verrons bientôt,
Si n'ont menti les témoignages
Des pèlerins, dont le manteau
Est bruissant de coquillages!

Cette chanson est jolie. Elle était d'une couleur toute neuve alors et directement inspirée des recherches où se complaisait la jeune école symboliste. Elle était d'un Henri de Régnier de la Provence. On la peut rapprocher des suaves distiques qu'adresse le chœur des pèlerins à la princesse Mélissinde, au deuxième acte de la pièce :

UN PÈLERIN.

La Palme redira nos durs chemins ; — le Lys,
Ta beauté qui nous fut la meilleure oasis!

DEUXIÈME PÈLERIN.

La Palme nous dira le sévère trophée;
Le Lys, le souriant souvenir d'une fée!

TROISIÈME PÈLERIN.

Adieu, Princesse, Lys toi-même de beauté !...

QUATRIÈME PÈLERIN.

Lys toi-même de grâce et de gracilité!...

Tout cela était d'un ton parfait et dénotait chez le jeune auteur un sentiment juste autant qu'exquis des convenances profondes de la poésie. Ah ! pourquoi ne s'est-il pas arrêté alors, pour méditer et travailler? Pourquoi n'a-t-il pas fréquenté davantage les Régnier et les Maeterlinck? Il était sur la voie d'un art admirable, mais qu'il fallait achever de dégager. Comme j'aurais donné de bon cœur deux douzaines d'*Aiglons* et de *Cyranos* pour deux ou trois *Princesses Lointaines*, entièrement réussies !

Il est vrai que c'était très difficile de trouver son chemin dans cette direction. Dès le milieu du deuxième

acte, le poète, arrivé à un carrefour de routes, prenait la mauvaise et s'égarait. C'est qu'à côté de l'influence symboliste, si visible dans le premier tiers de la pièce, il y avait alors d'autres influences, qui ne devaient pas moins paraître au poète dramatique neuves et légitimes ; il y avait toute la jeune école théâtrale littéraire à laquelle Paul Hervieu donnait déjà le ton. Rostand, se trouvant tout à coup devant une de ces situations, comme Paul Hervieu aimait à les traiter, ne crut pas pouvoir se dispenser de la traiter dans l'esprit d'Hervieu ou de ses émules. Il se laissa tomber des pures hauteurs de son rêve dans les roueries passionnelles de la comédie mondaine devenue depuis si cruellement banale.

Voici la scène : La nef est arrivée en face de Tripoli, mais Jofroy Rudel est trop malade pour être transporté sur le rivage ; Bertrand d'Alamanon offre d'aller chercher la Princesse et jure de la lui amener.

La Princesse est gardée par un géant, le terrible chevalier aux armes vertes, qui ne laisse pénétrer personne. Mais Bertrand menace, à lui tout seul, de prendre d'assaut le château. Il abat les sentinelles, il abat le chevalier aux armes vertes, et toujours courant, perdant son sang, il arrive devant la Princesse, à qui, selon le désir de son ami, il récite la ballade que le pauvre amoureux a composée pour elle. La Princesse la sait déjà par cœur, parce que les pèlerins, qui lui ont raconté qu'un jeune prince d'Occident se meurt au loin d'amour pour elle, la lui ont souvent redite.

Toute la scène est jusque-là d'un mouvement poétique admirable ! Mais arrivée à ce point, l'embarras allait commencer pour la continuer. Il était assez indiqué que la princesse crût avoir en face d'elle Jofroy lui-même et, dans tous les cas, s'éprît de son messager, si jeune, si intrépide et si beau. Pour garder le ton, il aurait fallu, dans une scène rapide, couper court à ce sentiment naissant et créer, dans la poésie

et le sublime, une vraisemblance idéale. Il fallait que le public et le lecteur n'y vissent que du feu. Il fallait rester dans l'art du vitrail et n'en pas laisser descendre Mélissinde.

Mais, au lieu d'en faire l'héroïne de poésie que le sujet commandait et que le public attendait, Rostand, par une conception initiale un peu trouble, en fit une héroïne d'Hervieu, croyant peut-être la transformer en une Omphale ou une Dalila. C'était trop vouloir enfermer de choses dans son sujet. Il s'ensuit un acte et demi, médiocre et pénible, pendant lequel le charme est déchiré. Il reprend, un peu mélancolique, au dernier acte, sans pourtant qu'on puisse se défendre du malaise créé et trop prolongé qui a précédé les scènes finales.

La pièce, dans ces conditions, n'eut qu'un demi-succès. Elle resta cependant jusqu'au bout un regret nostalgique pour Rostand, qui, sentant à côté de quel chef-d'œuvre il avait passé, n'abandonna jamais le projet de la refaire et de la revoir à la scène.

Son malheur fut de ne pas avoir eu auprès de lui en cette circonstance un conseiller d'un goût élevé et sûr, qui l'eût détourné de son erreur, car les plus grands peuvent se tromper !

Des fautes de goût déparent aussi *la Samaritaine*, mais ce ne sont que des fautes de détail, parfois choquantes pour les catholiques qui y trouvent l'Évangile un peu trop mondanisé et renanisé, sans parler de la malencontreuse idée que Rostand a eue de versifier le *Pater*, au lieu de le faire dire en prose. Ces réserves faites, j'ose dire que *la Samaritaine* restera l'émerveillement des connaisseurs, et qu'il fallait vraiment du génie pour tirer d'une simple et courte scène de l'Évangile trois actes, et quels actes, traversés de quel souffle d'émotion et d'enthousiasme ! Je tiens que *la Samaritaine* est une des œuvres les plus extraordinaires de notre théâtre, et que ce serait un de nos chefs-d'œuvre

classiques, si la forme en était plus pure et n'était déjà empreinte de l'esprit de décadence.

Quant à *Cyrano de Bergerac*, c'est aussi, en son genre, un chef-d'œuvre étourdissant ; mais, je le répète, de quelque génie dramatique qu'il témoigne, ce n'est pas un haut chef-d'œuvre, c'est le premier des chefs-d'œuvre du second ordre. C'est, si l'on veut, l'épopée des « Cadets de Gascogne ; » mais il y a mieux en France que les « Cadets de Gascogne » ; il y a dans l'héroïsme un degré plus haut, des âmes plus réfléchies, des figures plus fines et plus profondes. A tant faire que d'exalter un type d'héroïsme national, il valait mieux pour la France le choisir parmi ces dernières. Et c'est ce que la guerre vient de bien nous montrer. Il y a un peu du fantoche dans le héros de Rostand.

Je regrette encore cette pièce pour une autre raison. Elle a perdu Rostand, en le détournant à jamais de la voie haute qu'il avait commencé à gravir superbement et où il aurait pu, avec un peu de discipline intérieure, renouveler complètement notre théâtre et le ramener sur les sommets d'où il est descendu depuis le XVII[e] siècle.

La preuve de ce que j'avance est qu'à partir de *Cyrano* commenca pour Rostand le rapide déclin. Il ne fit presque plus rien, en dehors de l'*Aiglon*, dont j'ai déjà dit le peu de bien que je pense.

Je sais qu'il a travaillé à un *Faust*. Qu'espérait-il, après Gœthe, tirer d'un pareil sujet?

Il travailla au moins dix ans à *Chantecler*, dont il nous dit avoir emprunté l'idée au *Roman du Renard* du même Gœthe. Je reconnais là la hantise de Gœthe et du *Faust*. Rostand rêva de faire de son *Chantecler* le poème de l'immense nature, comme Gœthe avait fait du *Faust* le poème inachevé du monde moral et physique. *Chantecler* devait être son *Faust*, sa *Divine Comédie*, où tout devait entrer, la satire de son temps aussi bien que l'Éternité. Je l'ai dit, il y mit trop de

choses. Sa maîtrise échoua. L'arche de Noé tourna à la ménagerie ; la pièce craqua, et un ennui prodigieux s'en échappa. Pourtant *Chantecler* reste une grande tentative avortée, où se trouvent des parties superbes. Peut-être que de larges coupures en pourraient sauver l'essentiel.

***

Il faut cependant rendre justice à Rostand. Jusqu'au bout, il garda la préoccupation de la beauté et le noble souci du chef-d'œuvre à faire. Rien ne le prouve mieux que le petit nombre d'œuvres qu'il nous laisse.

A trente ans, il en avait déjà achevé la plus grande partie. Il fut ainsi

> Le poète mort jeune à qui l'homme survit;

ou plutôt le poète ne mourut pas, il s'enlisa seulement dans une formule d'art qui n'était pas la sienne. Il n'osa ou ne put redescendre de la voie triomphale pour recommencer l'ascension difficile qu'il avait entreprise dans sa jeunesse et dont le succès l'avait écarté. Peut-être son instrument s'était-il faussé avec *Cyrano* et avec *l'Aiglon,* et était-il incapable de voir le théâtre et la poésie avec ses yeux premiers !...

Rostand meurt jeune, et cependant il ne put se faire d'illusion ; il se survivait depuis vingt ans. Ce fut, sans doute, la grande tristesse et le drame secret de son existence en apparence si brillante et si heureuse.

Pauvre et noble Rostand ; *Poor Yorick !*

Quoi qu'il en soit, et telle qu'elle est, son œuvre reste grande. Si la postérité ne retient de lui que deux ou trois pièces, en a-t-elle retenu bien davantage des plus fameux?

EMILE AUGIER

Peu d'hommes ont laissé sur leur siècle une plus forte empreinte. Depuis soixante-dix ans, son esprit domine et longtemps encore dominera notre théâtre de comédie, auquel il a imprimé une direction décisive. Tous nos auteurs en vogue procèdent de sa méthode, et je ne vois encore personne qui ait pu s'en affranchir, ni qui ait même paru y songer. Sa formule semble être la formule même du théâtre moderne. Et cela, au fond, n'est pas peu de chose, car ce théâtre français moderne, on peut presque dire qu'il est devenu l'unique théâtre du monde, le théâtre modèle, parfait miroir de notre civilisation contemporaine envisagée en surface. Je dis en surface, car il y a certainement bien d'autres choses, et plus nobles, et plus profondes, et plus terribles, dans notre civilisation que ce qu'en montre ce théâtre, si étonnamment monté, si intelligent, si adroit, si décourageant de perfection apparente et qui repose sur une pratique de plusieurs siècles.

Émile Augier, dans le siècle de Hugo, de Musset, de Vigny, de Leconte de Lisle, de Banville, a réussi à imposer sa formule et à rejeter aux accessoires tant de somptueux poètes, à faire de la Comédie-Française, sinon sa maison, du moins la maison des dramaturges de son école et, par la Comédie-Française, à donner le

ton à tous les autres théâtres qui n'en sont que les dérivés et les succursales. Voilà le fait, le grand fait d'histoire littéraire qu'a produit la présence de ce puissant bonhomme.

Certes, il y eut à côté de lui d'autres dramaturges, comme Feuillet ou Dumas fils, qui complétèrent sa besogne et purent paraître ses rivaux. En réalité, ils le subirent. Il les fixa. Nul n'osa plus s'évader des limites qu'il avait tracées et qui seules semblaient assurer le succès. Il les enferma solidement dans sa formule.

Et pourtant cette formule allait à l'encontre des aspirations de son siècle. Émile Augier fut le véritable *tombeur* du romantisme, parce qu'il s'empara de la principale citadelle de la littérature, c'est-à-dire de la Comédie-Française, régulatrice de tous les autres théâtres. Il rallia à lui le public indécis à qui il donna des spectacles à la fois vigoureux et agréables, où l'on sentait le tour de main d'un maître et cette sorte de patine qui communique tout de suite à une œuvre nouvelle l'âge apparent du chef-d'œuvre.

Et voilà soixante-dix ans que cela dure et ce n'est, hélas ! pas près de finir. Si les jours de la littérature française étaient comptés, on pourrait accuser Augier de l'avoir détournée vers de basses destinées et de lui avoir donné une fin bien étroitement, bien mesquinement bourgeoise. Certes, la réaction d'Augier fut utile à son heure. Il la fallait, pour donner le temps aux romantiques de se ressaisir et de s'apercevoir qu'ils étaient partis du mauvais pied. Mais cela a vraiment trop duré et menace de s'éterniser ; ce triomphe, légitime en soi, n'aurait pas dû prendre de pareilles proportions ! Un tel théâtre a sa place dans toute riche littérature. C'est un genre qui ne doit jamais disparaître complètement, qui, s'il disparaissait, laisserait du déséquilibre, mais qui, lorsqu'il se montre seul ou dominateur, disqualifie une époque.

***

Émile Augier naquit à Valence en 1820. Petit-fils de Pigault-Lebrun, on peut dire qu'il était petit-fils du XVIIIe siècle, dont l'esprit l'imprégnait. Il était de la génération déjà aristocratisée des fils de la Révolution, qui avait l'habitude de la richesse avec l'aisance d'esprit et de manières qu'elle donne. Il grandit dans un entourage chez qui une certaine rigidité morale, une réelle dignité de vie et même des principes austères s'alliaient à l'incrédulité voltairienne. Sa formation intellectuelle fut toute classique. Il ne put connaître le mouvement romantique que vers la vingtième année, trop tard pour qu'il pût en être influencé sérieusement et à l'heure précise où ce mouvement paraissait faiblir. Le romantisme apparaissait alors, en province surtout, comme une littérature d'émigrés et de nobles qui avaient un peu perdu à l'étranger le sens français et le sens de leur temps, ou qui rêvaient d'un impossible retour à l'âge de la féodalité et des cathédrales. Cela semblait être la littérature du parti de M. de Polignac et des Ordonnances de Juillet. La bourgeoisie devait y voir une sorte de provocation et de scandale. Or, Émile Augier avait l'orgueil de sa caste. Il était fier d'être un bourgeois, de penser et de sentir comme les siens.

Et puis, par tempérament, il n'était rien moins que romantique, ayant moins d'imagination que de raison, de goût et d'esprit. Avant de se lancer dans la bataille littéraire qui l'attirait, il attendait que les circonstances lui fussent favorables et que l'inévitable réaction classique se dessinât.

Le retentissant succès de la *Lucrèce* de Ponsard, en 1843, accompagné de la chute des *Burgraves*, décida probablement de sa vocation. Ponsard, son aîné de sept ans, était son compatriote de province. Un évé-

nement qui faisait tressaillir Vienne d'orgueil ne pouvait laisser indifférente sa voisine et non moins dauphinoise Valence.

L'année d'après, Augier faisait applaudir *la Ciguë* dans ce même théâtre de l'Odéon, tout bruyant encore de l'enthousiasme soulevé par *Lucrèce*.

La Ciguë était une petite comédie en deux actes et en vers assez soignés, dont le jeune auteur avait situé l'action à Athènes, sous Périclès, afin qu'elle fût plus littéraire sans doute, et que, donnant plus de satisfaction à la clientèle de l'Odéon, elle bénéficiât de la vogue qui revenait aux pièces néo-classiques. Ponsard avait donné une pièce romaine. Augier, plus malin, badigeonnait la sienne d'un vague et superficiel hellénisme. Le titre contenait une discrète allusion aux dialogues de Platon, à la mort de Socrate, aux mœurs des compagnons d'Alcibiade, toutes choses assez à la mode alors. Et de même que Ponsard avait essayé de faire du Brutus de sa *Lucrèce* un pendant à Hamlet, Augier s'était vaguement ressouvenu du Timon d'Athènes de Shakespeare pour le principal héros de *la Ciguë*, Clinais. Ainsi les influences modernes avaient-elles assez nettement pénétré les deux néo-classiques qui prétendaient bien laisser voir que rien de leur temps ne leur était étranger et qu'ils pensaient à faire passer un peu du frisson nouveau dans les œuvres de forme antique.

En réalité, *la Ciguë* annonçait un auteur dramatique remarquablement doué, doublé d'un poète médiocre. Ce n'était, même en comédie, qu'un pâle reflet de la *Lucrèce* de Ponsard, à laquelle il manquait si peu de chose pour qu'elle entrât dans la famille des chefs-d'œuvre. La *Lucrèce*, on peut le dire maintenant, contenait de grandes beautés, notamment ce début du premier acte d'une poésie aussi pénétrante qu'admirable, en dépit de quelques vers faibles. Malheureusement cette pièce manque d'unité : le sujet en est

double ; l'intérêt hésite entre l'héroïne et Brutus. La figure de Brutus elle-même est manquée. Brutus bavarde et finit en banal tribun. Le relief shakespearien cherché n'est pas obtenu. Cela finit par tourner un peu à la tragédie de collège. Ponsard, dans un éclair, a entrevu le chef-d'œuvre à faire. Il en a réalisé certaines parties, mais la force lui a failli pour l'ensemble. Néanmoins la conception qu'il en a eue est une des plus belles du XIXe siècle.

Après cette remarquable tentative, Ponsard n'a plus eu que du talent. Il est devenu un grand auteur du second ordre, une sorte de Henri de Bornier moins doué, plus étroit, un successeur de Casimir Delavigne.

Tel quel cependant, il dépasse Augier en robustesse, en ampleur cérébrale. Augier n'est poétiquement qu'un cadet de Ponsard, mais un cadet malin et décidé à s'emparer du théâtre et à en rester le maître. Ponsard lui a servi de paratonnerre et de bouclier. C'est lui qui recevait les coups, pendant qu'Augier s'avançait prudemment sous la citadelle et y construisait ses ouvrages, qui, à petit bruit, l'amenaient à la situation rêvée. Pendant que tous les poètes s'acharnaient sur Ponsard, on ménageait Émile Augier qui ne se présentait que comme un dramaturge adroit et un poète sans grande conséquence. Lorsqu'on pensa avoir eu raison de Ponsard, on s'aperçut que sa doublure dominait le théâtre français et qu'il était trop tard pour réagir. La formule d'Augier s'était imposée comme la formule même de la Comédie-Française, formule à laquelle il fallait se plier, si l'on voulait être joué. Le romantisme était décidément rejeté du théâtre et ne se survivait plus que dans la poésie dite lyrique. De cette époque datent la prétendue incompatibilité entre le théâtre et la poésie, ainsi que la distinction si fâcheusement répandue entre le vers de théâtre et le vers lyrique.

Fut-ce un mal? Oui, sans doute, et un très grand. Une époque à laquelle suffit un théâtre comme celui d'Émile Augier est une pauvre et triste époque, une époque désolément plate et médiocre. Mais la responsabilité en revenait à Victor Hugo, dont la tentative dramatique avait finalement échoué, faute d'ampleur dans la conception, en d'autres termes, faute de simplicité et de véritable grandeur, et surtout faute de méditation.

Au contraire de Victor Hugo, Émile Augier avait profondément médité son affaire et ne perdit pas un instant de vue son objectif, qui était de réussir. Même avec sa *Diane*, il tenta d'aborder le théâtre romantique, mais dut vite s'apercevoir qu'il n'irait pas loin dans cette voie ; puis, pour écarter le soupçon qu'il n'était qu'un disciple de Ponsard, il se rapprocha d'Alfred de Musset avec lequel il fit le charmant petit acte de *l'Habit Vert*, où scintille toute la grâce jeune du style de l'auteur des *Proverbes*. Il est probable que l'acte est surtout l'œuvre de Musset. En tous cas, il est écrit dans l'esprit du poète, à l'unisson duquel dut se mettre l'esprit d'Émile Augier, assez jeune et assez souple encore pour s'élever au-dessus de lui-même et accorder son style à ce style délicieusement enjoué. Il n'est pas jusqu'aux personnages où l'on ne reconnaisse les héros de Musset. Le Raoul de *l'Habit Vert* n'est autre que l'Octave des *Caprices de Marianne*, et Henri en est le Cœlio. Sans doute Musset avait-il cette piécette ou son ébauche dans ses cartons et la passa-t-il à Augier pour la faire jouer. Rien que cela prouve la situation qu'avait déjà conquise Augier à ce moment, en 1849, puisqu'un poète célèbre depuis vingt ans, comme Musset, en était réduit à cette collaboration pour reparaître au théâtre.

A quoi attribuer cette différence? Musset était sûrement un poète que la Comédie-Française s'attendait à accueillir. On y devait aimer son vers franc, désin-

volte, éloquent, et qui paraissait alors un heureux retour au vers classique. On s'attendait à ce que Musset apportât un jour une bonne, une solide comédie en cinq actes, bien charpentée ou une brillante tragédie, rajeunie de Voltaire. Mais ce qu'il avait donné en vers était si peu jouable ! Et ses pièces en prose n'apparaissaient que comme un caprice d'adolescent. Cela n'avait pas l'air sérieux. Ce n'était que des gamineries charmantes, sans doute, mais si peu en rapport avec la réputation de l'auteur et le génie qu'on lui prêtait !

Lui-même, découragé, n'y croyait pas, n'en supposait pas la réussite possible. Il y aurait fallu, en tous cas, se disait-on, une petite scène idéalement spéciale. C'était presque du théâtre de marionnettes. Où trouver les interprètes de ces frêles héros de songe? Les Provost, les Régnier, les Geffroy, les Got ne se souciaient guère d'y hasarder leur réputation. Il y fallait l'unique Delaunay. Eux, ils attendaient précisément ce qu'apportait Augier, de la composition, de l'observation, de la raison, du tact, avec un rien d'élégance mondaine et de style, ainsi que de la tradition. C'étaient des articles distingués, extrêmement distingués, produits des mêmes circonstances, du même moment de la civilisation, du même monde, qui avaient donné Augier. Ils étaient eux-mêmes des répliques d'Augier.

Augier et eux représentaient la suprême floraison intellectuelle d'une société polie, intelligente, honnête, robuste, distinguée, lettrée, spirituelle, élégante, mais sans aucune noble inquiétude, sans rêve, sans grand idéal, attentive seulement à assurer sa durée. C'était l'épanouissement de la société de Louis-Philippe, arrivée à son siècle de Louis XIV et aspirant à y fixer le monde. C'était la médiocrité se soulevant au-dessus d'elle-même et donnant ses fruits les plus substantiels et les plus savoureux, la médio-

crité servie par le talent le plus sûr et le plus vigoureux, la médiocrité défiant le génie.

Augier continuait, en somme, la comédie du genre Scribe, la comédie sentimentale et romanesque, mais en la renouvelant, et en essayant surtout de la ramifier à la comédie de Molière, dont ses vers rendaient le son plein et traditionnel et dont il s'efforçait de retrouver la forte simplicité, la tranquille carrure et le robuste bon sens, sinon toute la verve. Il se proposait visiblement d'être le Molière de son temps, d'adapter au goût du jour la comédie moliéresque, d'être le plus grand des continuateurs de Molière, entendons-nous : du Molière des *Femmes savantes*, de *Tartuffe*, du *Misanthrope*, qu'il considérait comme le bon Molière et qui offrait cet avantage d'être aisément imitable, tandis que le Molière des *Fourberies de Scapin*, de *l'Avare* et du *Malade Imaginaire* désespérerait toute imitation, car la verve en a quelque chose de diabolique et de quasi surnaturel. Mais, pour mettre son amour-propre en repos, Augier pensait, avec tout le monde alors, que ce n'étaient là que des farces, indignes caprices d'un si beau génie. Parlez-moi de *Tartuffe* et du *Misanthrope*, à la bonne heure ! N'est-ce pas le dernier mot de la comédie pour les lettrés et les délicats? Or, Augier se sentait parfaitement capable de bâtir des choses qui pussent, jusqu'à un certain point, être confrontées avec ces chefs-d'œuvre.

Cependant il lui fallait encore dissimuler ses ambitions et garder à ses comédies un petit air, comment dirai-je? florentin, sans quoi on l'eût pris pour un provincial et pour un philistin. Cela le rapprochait de Musset avec qui il souhaitait qu'on lui reconnût quelque parenté. C'est dans ces dispositions d'esprit qu'il composa *l'Aventurière*, qui est restée une des pièces les plus fréquemment jouées du répertoire. Elle fut représentée pour la première fois, en cinq actes, en mars 1848, à la Comédie-Française, et reprise en

quatre actes, au même théâtre, en avril 1860. C'est une de ses pièces les mieux réussies et les plus durables. Jamais l'auteur ne s'est plus rapproché de Molière. C'en est presque, je veux dire du Molière des pièces en vers et justement le relief romantique qu'il a tenté de donner à ses personnages accentue la ressemblance, car les héros de Molière sont toujours des héros *costumés*, aux silhouettes plaisamment découpées, ce qui contribue à accentuer leur extravagance et leurs manies. *L'Aventurière* est le chef-d'œuvre de la première manière d'Augier.

Après *l'Aventurière*, commence sa période de flottement. Il sacrifie encore une fois aux muses de Ponsard avec son *Joueur de flûte*, qui fera pendant à *Horace et Lydie* du poète viennois. *Le Joueur de flûte*, étant néo-grec, lui paraît cependant plus distingué et plus littéraire. Il écrit aussi sa *Diane* qu'il situe à cette époque de Louis XIII, chère aux poètes romantiques, et s'efforce ainsi de se faire passer pour un romantique assagi. Puis c'est la série de ses pièces en vers : *Gabrielle*, *la Jeunesse*, *Philiberte*, *Paul Forestier*, sur des thèmes à la Sandeau et à la Feuillet, qui resteront longtemps chers à la petite bourgeoisie. Tout cela, c'est du roman sentimental, du roman honnête, mis au théâtre pour plaire au public moyen et s'assurer, par des spectacles de tout repos, de longues séries de représentations. C'est propre, c'est sain, c'est bien fait. De loin en loin même, il y a des tirades qui vous ont un arrière-goût de Corneille.

Dès ce moment, Augier tient son procédé dont il ne se départira guère. Il s'agira presque toujours d'une charmante jeune fille, riche et pure, qui aura à défendre bravement son bonheur contre la maîtresse de l'homme qu'elle aime, laquelle maîtresse sera une femme du monde mariée, que sa chute a déclassée. Les types n'en varieront guère. Au fait, cela n'aura pas grande importance, pas plus que n'en ont, dans

Molière, les intrigues amoureuses. Ce sont de simples pivots autour desquels tourne le changeant spectacle des mœurs et des milieux contemporains, dont la peinture doit constituer la matière variée de la comédie. En cela, Augier reste dans la tradition du genre. En cela, différeront de lui ses successeurs qui, eux, prenant presque tous pour sujet de leurs pièces un drame d'amour à la fois général et spécial, essaieront, à la suite d'Hervieu, de faire en prose du Racine bourgeois. Déplorable initiative qui nous a valu bien vite le théâtre décomposant que nous avons !

***

Quoi qu'il en soit, en dépit de ses solides qualités, le théâtre en vers d'Émile Augier, à l'exception peut-être de *l'Aventurière*, serait aujourd'hui oublié, relégué à la suite du théâtre d'Andrieux, d'Étienne, des meilleurs dramaturges du Premier Empire, si l'auteur, sentant instinctivement le danger et emporté par la vigueur même de son tempérament, n'avait fait le coup d'état d'aborder virilement la libre comédie en prose.

En effet, outre qu'il avait donné en vers à peu près tout ce que sa formule et son talent comportaient, si bien qu'il n'eût plus fait que se répéter, il lui était impossible de ne pas s'apercevoir que sa muse pédestre l'éloignait de jour en jour du mouvement poétique contemporain, et qu'elle ne tarderait pas à le rendre ridicule aux yeux d'une génération qui, formée par Hugo et Alfred de Vigny, lisait avidement Baudelaire, Banville et Leconte de Lisle.

Augier était trop fin et trop clairvoyant pour ne pas prévoir qu'à persister dans la voie où il s'était engagé, il risquait une partie perdue d'avance. La comédie de mœurs et d'observation en vers était un genre fini, auquel le grand nom de Molière seul gardait un reste

de prestige. En réalité, le vers ne doit servir qu'à la poésie, c'est-à-dire à la fantaisie, à l'imagination, au rêve. Le vers convient à des pièces comme *Amphitryon* ou *Psyché,* mais il n'a rien à faire ou n'est qu'un jeu d'esprit dans des sujets qui appellent naturellement la prose. Et même, il est toute une catégorie de sujets réellement poétiques, où la prose lui a été heureusement substituée. *Scapin* et *l'Avare* sont de véritables poèmes, où la prose a fait merveille. *Le Mariage de Figaro* et *le Barbier de Séville,* venant après Marivaux, et suivis du théâtre de Musset, ont encore restreint le domaine du vers, en même temps qu'ils ouvraient à la comédie des horizons inexplorés.

Il était donc urgent pour Augier, s'il voulait se maintenir, d'aborder la comédie en prose. Là, il s'agissait pour lui de transporter au théâtre les éléments qui, dans le roman, avaient fait le succès de Balzac. Il s'y mit assez résolument. Il fut le premier et le plus vigoureux des dramaturges balzaciens ; il le fut dans la mesure où son génie restreint le lui permettait. *Le Gendre de M. Poirier* ouvrit cette série. C'est une pièce qui aujourd'hui commence à dater, c'est-à-dire qu'elle marque une époque de notre histoire sociale, celle du conflit entre la bourgeoisie arrivée et la noblesse, dépossédée de ses privilèges, mais encore prestigieuse de distinction et de race. La nécessité commence à mélanger les deux castes, mais, en les mélangeant, elle les oppose violemment.

Ce prestige de la noblesse, tout bourgeois qu'il veuille s'affirmer, et peut-être précisément pour cette raison, Augier le subit plus que personne. Il y a là le souvenir naïf de longues humiliations endurées par ceux de sa caste, au cours des siècles, avec la joie de pouvoir courber à son tour cette intolérable fierté, reposant sur une distinction réelle, qui lui inspire à la fois de l'envie, de la colère et une secrète, mais indestructible admiration. Une bonne partie de son

théâtre est remplie par ce sentiment, qui était aussi celui du public de la Comédie-Française sous Louis-Philippe et le Second Empire. Ce fut une des causes de son succès. Au plaisir d'applaudir des pièces vivantes et bien faites se mêlait le plaisir d'une passionnante actualité, d'une actualité qui, pour la bourgeoisie d'alors, dont Augier était le champion, passait en intérêt toutes les autres : grâce à Augier, l'heure si longtemps attendue des explications publiques entre les deux castes était venue. Chacun disait enfin ce qu'il avait sur le cœur contre l'autre ; non pas qu'on voulût se brouiller ; au contraire, il s'agissait de fusionner, d'arriver à ne former qu'une seule famille. La bourgeoisie aspirait à absorber la noblesse, à se l'annexer, à constituer avec elle une nouvelle aristocratie, mais une aristocratie moderne, qui unirait aux qualités de celle de l'Ancien Régime des qualités de sérieux, de probité, d'initiative, d'économie et de travail. L'important, c'était qu'on se comprît, qu'on se rendît mutuellement justice, que chacun reconnût son faible et convînt de l'intérêt qu'il y avait à se compléter les uns par les autres. L'important, c'était que la noblesse, reconnaissant la légitimité des faits accomplis, acceptât franchement le parti de l'égalité ou plutôt de l'équivalence de mérites de la bourgeoisie. Voilà, au fond, ce qu'il y avait dans le succès croissant du théâtre d'Augier ; voilà la préoccupation sociale qui rejeta au second plan la littérature et la poésie ; voilà la cause qui conféra à Augier la suprématie dramatique, dans un temps où la poésie aurait dû la lui ravir, où Vigny gardait le silence, où Musset en était réduit à publier ses pièces, où Banville rôdait, comme un mendiant, autour de l'Odéon.

Ce fut aussi la cause de la moralité profonde du théâtre d'Augier. Peintre des vertus de la bourgeoisie, dont il se posait comme le garant et le vengeur, il en flétrit avec sévérité les défaillances et les tares

naissantes. Ses *Lionnes pauvres* exhibent, au théâtre, un pendant à Mme Marneffe de *la Cousine Bette.* Dans *Un beau mariage,* dans *Maître Guérin,* il continue à emprunter ses types au roman tel que l'avait conçu Balzac, mais sans atteindre à la puissance créatrice de ce modèle, dont les réalisations restent incomparablement au-dessus des siennes. Ce n'est qu'avec *les Effrontés* qu'il arrive véritablement à se surpasser. Son effarant Giboyer et son marquis d'Auberive sont des créations telles que, depuis Beaumarchais, on n'en a pas campé de meilleures au théâtre. Encore le marquis d'Auberive est-il une figure de composition; mais l'immortel Giboyer est sorti tout vivant du cerveau de son auteur. Il appartient à la poésie. C'est un enfant de l'Amour, un fils de la Muse satirique, un de ces êtres qui sortent du livre ou du drame, où ils apparurent pour la première fois, pour aller vivre une vie indépendante dans la mémoire des hommes, qu'ils continuent à amuser ou à charmer, comme des compagnons familiers, génies ou démons de la solitude et de la rêverie.

Augier sentit si bien sa réussite qu'il entreprit d'en tirer une seconde mouture et de donner, avec *le Fils de Giboyer,* une suite aux *Effrontés.* Mais, cette fois, ses rancunes personnelles et politiques l'entraînèrent à passer la mesure. On sait qu'il y voulut faire la caricature de Veuillot. Ce n'était plus du théâtre seulement, c'était un odieux pamphlet.

A partir de ce moment, le voltairien, qui jusque-là avait sommeillé en Augier, laisse voir le bout de l'oreille. La folie de la persécution le gagne. Il commence, lui aussi, à voir des Jésuites partout, et n'a pas honte, dans *Lions et Renards,* dont il fait un fumeux mélo, d'emboîter le pas à Eugène Sue.

Et le voilà bientôt qui pose, avec *Madame Caverlet,* la question du divorce, dont il se constitue ainsi un des premiers apôtres. Peut-être cherchait-il à renou-

veler une troisième fois sa manière. Pourtant il eut la sagesse de ne pas persister et, comprenant que l'œuvre dont il était capable était faite, il préféra se retirer du théâtre, au moment où sa réputation était si solidement établie que personne ne pouvait lui contester le premier rang.

Il abandonna le théâtre à cinquante-six ans, en pleine maturité, en plein succès. Mais qu'aurait-il pu espérer produire encore? Plusieurs excellentes pièces, sans doute, qui auraient accru ses droits d'auteur, mais n'auraient rien ajouté à sa renommée, parce qu'elles n'eussent rien ajouté d'essentiel à son œuvre. Il en avait écrit, fait jouer et publié vingt-trois; mais, quoiqu'elles fussent à peu près toutes bonnes, toutes susceptibles d'être reprises avec succès, il était difficile aux profanes d'en retenir tous les titres ; plus difficile encore de s'en rappeler les sujets et surtout les personnages. En en ajoutant, il n'eût fait qu'augmenter la confusion. Il les réunit en six volumes, ce qui était peu, comparé aux quatre-vingts ou cent volumes de Balzac. Cela faisait vingt-trois petits romans d'une lecture facile, agréable, captivante, qu'on pouvait lire d'affilée et relire sans fatigue, dès qu'on en avait oublié le contenu. La place en était assurée dans toutes les bibliothèques. Quarante-cinq ans sont passés depuis. On ne les lit plus beaucoup, parce qu'on a tant d'autres romans, plus nouveaux, à lire; mais, s'il arrive que, dans certains châteaux de province, on ne trouve pas autre chose, par un après-midi d'ennui et de pluie, on les relit presque avec le même agrément, car cela a peu vieilli et ce qui en a vieilli a pris le charme de l'histoire. C'est la peinture d'une société, que nous avons tous plus ou moins connue, dans notre enfance ou notre jeunesse, et dont nous n'avons pas l'impression d'être très éloignés. Nous nous en sentons beaucoup plus près que du monde de la plupart des pièces modernes, car le

monde des pièces de Bataille, nous le coudoyons, nous le rencontrons en certains endroits, mais ce n'est pas le nôtre. Nous n'avons avec ce monde-là sur la vie, sur la mort, sur le devoir, aucune idée qui nous soit commune et nous serions désespérés si nous retrouvions ces idées à nos foyers.

Au contraire, le monde d'Augier continue à vivre dans certains coins de province et même de Paris, à peine changé, en tous cas très reconnaissable encore...

Néanmoins on ne lit plus guère Augier et l'on ne joue de lui que trois pièces : *l'Aventurière, le Gendre de M. Poirier, les Effrontés*. C'est un bon choix. J'ai dit que *l'Aventurière* peut être adjointe au répertoire en vers de Molière et qu'elle ne fait pas trop mauvaise figure à côté même du *Misanthrope* et de *Tartuffe*. On y retrouve un écho vivant du théâtre du XVIIe siècle. Ce n'est pas cette raison seulement qui explique sa fortune. En réalité, on la joue beaucoup à la Comédie-Française, parce que c'est une des rares comédies en vers dont les rôles puissent être tenus par des tragédiens. Or nous sortons d'une époque qui a fourni d'incomparables tragédiens : Mounet-Sully, Silvain, Paul Mounet, pour ne nommer que les plus anciens, et peu de tragédies dignes d'eux. Il leur a donc fallu se rabattre sur les rares comédies où il y avait des rôles de style. *L'Aventurière* en est une. C'est pourquoi elle a duré.

Le Gendre de M. Poirier est, ainsi que je l'ai dit, devenu une pièce historique, une pièce à costumes, justement parce qu'elle est une pièce qui date.

Quant aux *Effrontés*, c'est une des meilleures comédies du XIXe siècle, le chef-d'œuvre de l'auteur. Elle dénonce un état de choses qui n'a pas beaucoup changé. Et surtout elle campe des personnages d'un relief tout balzacien. Or, c'est par le relief des figures que vivent surtout les œuvres et qu'elles s'élèvent à

la poésie, car le réalisme même devient poétique, dès que, l'imagination aidant l'observation, un auteur arrive à communiquer aux êtres qu'il dépeint le don mystérieux et divin d'une vie profonde.

Les autres personnages d'Augier sont bien dessinés, mais ils n'ont le plus souvent qu'un relief banal. Leurs traits sont ceux qu'on rencontre communément : ils restent de la foule, ils ne s'imposent pas au souvenir d'une façon inoubliable, ils ne sortent pas du livre et de la pièce, ils y rentrent, le livre fermé, le rideau tombé. Ce sont des ombres, des fantômes sans consistance suffisante.

Les pièces d'Augier sont d'excellentes pièces, bonnes pour la lecture et la représentation. C'est du roman ordinaire au théâtre, du roman de mœurs, qui peut faire un instant illusion, mais où vit une humanité extrêmement médiocre, pour qui tout l'intérêt de la vie se réduit à bien mener sa barque commerciale et à faire de riches mariages. Nulle préoccupation de l'au-delà, ni religieuse, ni philosophique. Nul frisson du mystère, nul sentiment supérieur des choses, nul prolongement, nulle bordure surnaturelle, nulle pénombre, ménagée à la rêverie, nulle atmosphère. C'est qu'Augier n'avait rien d'un poète. De l'intelligence, des lettres, du goût, le sens des choses du théâtre, voilà à quoi se réduisait son talent. Mais il eut surtout un savoir-faire exceptionnel. Le peu de qualités qu'il avait, il les eut à un degré extraordinaire. Il administra les ressources de son esprit avec une habileté, une économie merveilleuses.

Cela lui suffit pour changer, pour un siècle peut-être et plus, l'orientation du théâtre, non seulement en France, mais dans le monde et pour en écarter tout ce qui était susceptible de le dépasser. Et il a réussi dans les conditions qui semblaient les moins favorables. Il a rétabli, il a imposé ce dont justement personne ne voulait plus, le faux classicisme, le classi-

cisme selon Voltaire, le classicisme sans noblesse et sans poésie. Il a fait reculer son siècle et maintenu, pour aujourd'hui et pour demain, la tradition de Destouches, de Piron, d'Andrieux, de Viennet, de Casimir Delavigne et de Ponsard. Et, ce faisant, il a su se concilier le respect des romantiques eux-mêmes.

IBSEN

—

Ibsen s'impose désormais à la littérature universelle; mais, maintenant que les grandes batailles livrées sur son nom commencent à n'être plus qu'un souvenir, maintenant que ce nom est accepté de tous, il n'apparaît pas que l'enthousiasme soit bien grand. Il est impossible de ne pas admirer son génie. Seulement, c'est une admiration sans joie et qui ne s'épanouit pas dans cette chaude et affectueuse allégresse, que d'autres maîtres inspirent. On ne peut pas dire de ses chefs-d'œuvre qu'ils sont de la joie pour toujours. C'est plutôt une sorte de *delectatio morosa*, que l'esprit y trouve. Ils sont beaux et puissants, mais atrocement sombres, tristes et désespérés. Leur tristesse a pris quelque chose de plus morne encore, depuis que nous sommes sortis du cauchemar de la guerre et que l'instinct vital nous fait réagir contre le pessimisme mortel.

Il n'en est pas moins vrai qu'il n'a pas paru, depuis le romantisme, de personnalité plus saisissante, au théâtre, que celle d'Ibsen.

***

C'est vers 1888, je crois, qu'on commença, chez nous, à entendre parler de lui. L'heure ne pouvait lui être

plus favorable. L'année 1885, je l'ai déjà dit ici, marque, avec la mort de Victor Hugo, la fin d'une époque littéraire et le commencement d'une autre. Paul Verlaine et Mallarmé sortent brusquement de l'ombre et prennent la tête du mouvement littéraire. L'école symboliste se constitue.

Émile Augier et Dumas fils ont quitté le théâtre, où ils n'ont pas été remplacés. Dans l'intervalle, les naturalistes y transportent leurs romans. Ils se font aider dans leur entreprise par des gens du métier, comme W. Busnach, qui ajustent tant bien que mal, avec de grosses et naïves ficelles, des scènes de réalisme outré. C'est à la fois grossier et puéril, et cela va rejoindre le plus souvent les mélos d'Énnery sur les théâtres de quartier. Au fond, c'est du mélo un peu plus épais, du mélo crapuleux et brutal.

On essaie alors de ce qu'on appelle *la Tranche de vie*. Antoine crée le théâtre libre et monte les spectacles les plus divers, les plus inattendus, ébranlant peu à peu la confiance du public aux lois réputées les plus intangibles de l'art dramatique. C'est une révolution analogue à celle de 1830, avec cette différence que les romantiques s'étaient réclamés de Shakespeare et pouvaient trouver des modèles dans les théâtres anglais, allemand, espagnol, tandis qu'au théâtre libre, on allait devant soi, à la découverte, sans autre guide que l'instinct vraiment extraordinaire d'Antoine. Et, au fond, on s'apercevait qu'il n'y avait véritablement qu'une seule loi au théâtre. Il y a des êtres, qui ont le don de vie et d'autres qui ne l'ont pas. A ce don mystérieux, rien ne supplée, mais là où il est, il suffit et on s'en tire toujours. Il faut tout de suite capter l'attention du public, lui jeter en pâture des idées ou des faits, qui accrochent sa curiosité, qui l'amusent, qui l'émeuvent, qui le grisent, qui le troublent parfois et l'inquiètent et l'irritent, mais le maintiennent sous pression jusqu'au bout. Même un public qui se fâche

est, dans une certaine mesure, un public saisi. L'important est de ne pas le laisser penser à autre chose, car, après un moment, il s'énervera, il éprouvera le besoin de remuer, de parler, il sentira toutes les incommodités de sa position contrainte, de l'immobilité forcée sur des sièges trop chauds et collants. Et il oscillera entre le rire et une secrète fureur.

Cependant, il faut se méfier. Le public se suggestionne aisément. On lui peut faire croire qu'il s'amuse alors qu'il s'ennuie ; on lui peut faire croire qu'il s'ennuie alors que cependant il est intéressé malgré lui. On peut fausser son goût, lui ôter le sentiment de la vraisemblance, l'habituer à l'absurde, lui déformer l'esprit, lui changer sa logique. Il commence par regimber et finit par tout accepter, à la condition qu'on dirige son attention dans un certain sens, qu'il arrive à savoir quel genre de beautés on exige qu'il admire. Si la règle du jeu est que l'absurde soit sublime, il s'y prêtera de bonne grâce et tout ce qu'il saisira de plus absurde le fera trépigner d'enthousiasme. On ne réussirait pas à s'expliquer autrement le succès prolongé qu'ont eu certaines œuvres et certains auteurs, non plus que la difficulté qu'ont eue les plus grands hommes à l'en faire revenir.

Quoi qu'il en soit, ce fut Antoine, qui, le premier, nous fit connaître Ibsen. Et, tout de suite, ce nom prit la portée d'un symbole. Les critiques se fâchèrent, crièrent au brouillard. Qu'était-ce, après tout, que ce théâtre? C'était le nôtre tout simplement, le théâtre de Dumas fils, mais obscurci, enténébré, rendu malsain pour avoir passé par une imagination du Nord ! Pourquoi donc affectait-on de mépriser notre théâtre si clair, si amusant, si brillant, si on se bornait à lui préférer cette contrefaçon maussade? Qu'était-ce, en effet, qu'*Hedda Gabler* et *Maison de Poupée*, sinon des répliques sinistres à *Francillon*? Ainsi parlaient nos critiques.

N'importe, le nom était lancé. Et puis, des brumes, n'était-ce pas précisément ce que cherchait la jeune école, lasse de trop de clarté? Les mots en étaient arrivés à ne rien dire au delà de leur sens immédiat, comme si tout le mystère de la vie en était rejeté. Le défaut du théâtre d'Augier et de Dumas était de manquer d'atmosphère, de phosphorescence, de rayonnement. Il n'avait pas d'arrière-plan. Tout s'y réduisait au dénouement de l'intrigue, mariage ou divorce. Toute la psychologie des personnages restait en surface et se traduisait immédiatement par des actions ou des réactions très simples et faciles à prévoir. Une sorte d'automatisme mondain semblait s'être substitué à l'humanité obscure et profonde. Tout ce petit monde des héros dramatiques manœuvrait sur les planches avec une précision élégante et spirituelle et s'était discipliné comme une troupe à l'exercice.

Ibsen nous restituait la spontanéité, le caprice, l'illogisme têtu qui se dérobe, l'esprit d'inconséquence et de contradiction qui se révolte. On voyait, dans son théâtre, des femmes qui ne savaient pas ce qu'elles voulaient, mais qui le voulaient bien, des femmes que la vie ennuyait, excédait, et qui se refusaient brusquement à la psychologie réglementaire, en donnant pour toute raison qu'elles en avaient assez d'être raisonnables. On y voyait aussi des hommes que travaillait un sourd mysticisme et sur qui les idées de la mort, de la destinée, de l'inconnu qui nous enveloppe pesaient comme une lourde angoisse, et qui ne se débarrassaient pas de cette angoisse par un mot d'esprit. Ces êtres étaient hantés. Les abstractions, au maniement desquels ils étaient familiers, arrivaient à se matérialiser, à s'extérioriser. Les mots grimaçaient et devenaient des spectres, de véritables démons familiers qui s'incarnaient menaçants dans les objets qui leur avaient d'abord servi de comparaisons. Tel,

ce *Canard Sauvage*, qui s'obstinait dans la vase, simple image d'abord du croupissement d'une certaine société, et qui, d'acte en acte, amplifiait son importance, jusqu'à devenir presque l'effrayant protagoniste du drame et jusqu'à tourner au mythe.

De ce théâtre, la technique extérieure ne différait guère de celle de Dumas fils. Les pièces d'Ibsen connues alors étaient, à peu de chose près, construites et charpentées comme les nôtres. Et cela permettait de penser que ce n'était peut-être que du Dumas démarqué et passé à la suie par un Norvégien insuffisamment habile à traduire ses idées et qui se perdait dans des considérations étrangères à son sujet où il s'empêtrait et dont il ne sortait qu'avec peine.

La vérité, c'est qu'on avait affaire, chez Ibsen, à des gens qui avaient une autre psychologie que la nôtre, des préoccupations auxquelles nous n'étions pas habitués et des façons de raisonner tout à fait singulières, bref, une autre manière de penser, un autre style, donc, sans doute, une autre mentalité, pour me servir d'une expression fort à la mode en ce temps-là, une autre mentalité, une autre âme.

On était d'autant plus désorienté par ce théâtre, que, s'il était pénible, il ne laissait pas prise au ridicule, ce à quoi n'échappait pas toujours le jeune et saisissant théâtre de Maeterlinck. En effet, à propos de ce dernier, Xanrof, à qui, en arrivant à Paris, il y a bientôt trente ans, je disais mon enthousiasme pour *la Princesse Maleine* et *la Mort de Tintagiles*, Xanrof me racontait avoir assisté à une représentation d'une pièce du poète belge, dans laquelle une héroïne disait en soupirant : « Je voudrais bien m'en aller. » « Et moi aussi », dit un spectateur qui se leva et partit. Toute la salle éclata de rire. De tels accidents ne se produisaient pas avec Ibsen. C'est qu'on avait à faire en lui à un maître dramaturge, qui se saisissait puissamment du spectateur le plus mal dis-

posé, l'intéressait malgré lui, agrippait sa curiosité et le traînait, tout bougonnant, jusqu'au dénouement. Ce n'était qu'aux entr'actes que le spectateur protestait ; mais, dès que le rideau était levé, il était repris ; il pouvait être sourdement mécontent, il ne trouvait rien dans le texte, qui lui fournît prétexte à quelque bruyante interruption. Il n'en fallait donc pas douter, ce pouvait être du théâtre dangereux, du théâtre inacceptable au goût français, mais c'était du théâtre, du théâtre tel que, de nul autre pays, il n'en pouvait arriver de plus sûr et de plus vivant.



D'une façon générale, on peut dire qu'il n'y a pas, en dehors de France, de littérature dramatique contemporaine, digne d'être comparée à la nôtre, je veux dire, arrivée à ce point de perfection technique, où l'art semble devenu, chez les auteurs, une seconde nature. Nos pièces peuvent manquer de poésie, témoigner d'un abaissement de pensée déplorable, elles n'en sont pas moins désespérantes de valeur proprement dramatique. Nulle part, on ne trouve un sens aussi fin des conditions réelles, qu'exige une action mise en scène, ni plus de ressources dans le dialogue, ni plus d'adresse, ni plus de tact pour tourner une situation. C'est du métier, si l'on veut, mais du métier si délicatement sûr, qu'il cesse presque de pouvoir s'apprendre et qu'il repose sur une longue hérédité. Un théâtre ne s'improvise pas plus qu'une armée ou qu'une marine. Notre génie national s'y est longuement entraîné, nous en avons acquis le sens. Et, de plus, nous disposons pour cela du merveilleux instrument d'une langue, depuis longtemps formée et rompue à cet usage, d'une langue qui résout presque d'elle-même et toujours élégamment les problèmes que pose le théâtre. Enfin, chez nous, les auteurs dra-

matiques se comptent par milliers, et la sélection naturelle se peut exercer largement au profit des mieux doués. Ajoutons aussi que ces auteurs ont encore, sous les yeux, le répertoire vivant de tous les chefs-d'œuvre dramatiques du passé, et que ce répertoire les aide, malgré tout, à se maintenir dans un certain ton.

Le phénomène d'un Ibsen est donc assez rare et passablement extraordinaire. La rareté en est même soulignée par l'échec relatif du théâtre de Maeterlinck, qui, par la qualité de sa poésie, l'emporte cependant de beaucoup peut-être sur celui d'Ibsen. Mais Maeterlinck n'est pas un dramaturge complet. Il n'a pas su s'adapter entièrement au théâtre. Tantôt il prête flanc aux mauvais plaisants, antôt il s'égare au moment le plus pathétique, en d'intolérables digressions. Il n'a pas le sentiment exact de ce qui est possible, et de ce qui ne l'est pas. On en peut dire autant de G. d'Annunzio. Il n'est pas jusqu'à celui qu'on a appelé l'Ibsen français, notre grand François de Curel, à qui il n'arrive de frôler parfois longtemps le précipice, en aboutissant brusquement, sous prétexte de faire du théâtre, à la conférence d'idées contradictoire.

Je ne crois pas, au contraire, qu'Ibsen se soit jamais laissé prendre à l'un de ces dangereux tournants. Il est donc bien l'auteur dramatique né.

Auteur dramatique et même grand auteur dramatique, il l'est, certes, mais à la manière allemande.

Je viens de dire, et je l'ai souvent répété ailleurs, qu'il n'y avait de véritable littérature dramatique régulière qu'en France. Cependant il faut reconnaître que, grâce à leur application méthodique et entêtée, les Allemands sont parvenus à avoir quelque chose qui y ressemble. L'élan donné par Lessing, Gœthe et Schiller, n'a jamais été complètement interrompu. Quelques hommes de talent ont continué, de loin en loin, à s'y adonner, suffisamment, pour qu'une cer-

taine tradition se soit maintenue à demi-vivante.

Les Allemands ont eu du théâtre sporadiquement, tantôt sur un point de leur territoire, tantôt sur un autre, et souvent bien au delà de leurs frontières, principalement à Vienne, en Autriche. Ils ont eu ainsi Immermann, Grillparzer, Hebbel, Hugo von Hoffmanstahl, auxquels on peut rattacher le Danois Œhlenschlaeger, comme ils se sont annexé Ibsen, Bjœrnson Strindberg. De tous ceux-ci, un seul est entré dans la littérature universelle, et c'est Ibsen, mais pour combien de temps?

Il est certain que les littératures scandinaves, comme la littérature hollandaise, font partie du groupe des littératures germaniques. En effet, les langues scandinaves sont parlées et comprises par trop peu de gens, pour se suffire à elles-mêmes. La clientèle en est trop réduite, l'espace en est trop limité. L'auteur regarde forcément par delà les frontières, où son espoir est d'être traduit. Il n'écrit pas seulement pour ses compatriotes, mais pour ses voisins. Du reste, il est fatalement bilingue. Il a fait une partie de ses études dans une université allemande. Sur le mouvement général des idées, il s'est renseigné par les revues allemandes, par la littérature allemande. Sa formation intellectuelle est donc surtout allemande. Littéralement, il pense autant en allemand qu'en scandinave.

Ibsen débuta donc selon le mode allemand par des drames historiques et légendaires : *Catilina, les Prétendants à la Couronne, les Guerriers à Héligoland, Empereur et Galiléen.* Cette dernière pièce est plutôt une étude sur l'Empereur Julien l'Apostat, sous la forme dramatique.

***

L'empereur Julien est une figure énigmatique, qui a déjà tenté plusieurs écrivains, notamment, chez nous, Alfred de Vigny, dans son roman de *Daphné*. Cette figure semble promettre beaucoup et ne donne jamais ce qu'elle promettait.

Ce César fut surtout un être contrariant. Sa haine du christianisme lui était inspirée, à la fois par la haine du milieu où il avait été élevé, et plus encore peut-être par la littérature.

Pour comprendre son état d'esprit, il faut se plonger dans la lecture des rêveries des prétendus néo-platoniciens Porphyre, Jamblique, Maxime de Tyr, ses contemporains, des Mystagogues.

Au départ, il y a l'admiration de la poésie grecque, de la littérature grecque, de l'Hellénisme, que comcommentait alors avec un charme mélancolique le rhéteur Libanius, le maître aimé de Julien, de saint Grégoire de Nazianze et de saint Basile. Il y a le refus de s'incliner devant les Livres Juifs et de reconnaître le Dieu suprême dans la personne humiliée du Nazaréen crucifié. Le style des Évangiles paraît misérable à Julien. Il le trouve indigne de la civilisation, abject et honteux. La doctrine de pauvreté, de renoncement, de résignation, d'humilité, de crainte, de charité, de chasteté, qui va contre tous ses instincts, lui semble servile et bonne tout au plus pour la canaille orientale. Elle lui est comme une injure personnelle.

Et pourtant, il croit à Jésus-Christ plus qu'il ne se l'avoue à lui-même. Il est partagé à l'égard de Lui entre la peur et la haine. C'est un duel à mort entre eux deux, un duel, où, de sa part à lui, il entre de la ruse, une sorte de provocation gouailleuse. On verra bien qui l'emportera du Dieu des pouilleux ou de lui.

Et, par une des nombreuses contradictions qui sont en lui, il se vante de sa malpropreté corporelle, il se donne à lui-même le nom de Barbe à poux ; il affecte, lui, grand homme de guerre, l'allure d'un philosophe cynique.

Il est bien de son temps. Il n'est ni un Romain, ni un Hellène. Il est un César de décadence, lettré, dilettante et crasseux, un esprit inquiet, rongé de superstitions, un étrange amalgame de génie et de crédulité, un chrétien retourné, mais indélébilement chrétien, même et surtout quand il veut restaurer le paganisme, car son paganisme, comme celui de ses amis, est une contrefaçon satanique du christianisme.

C'est une religion nouvelle, qui a ses théologiens, ses mystiques, ses thaumaturges, ses sacrements. Seuls subsistent les noms des anciens dieux ; mais sous leurs noms ce sont les démons du christianisme, que visiblement on honore et qui se sont substitués à Jupiter, à Apollon, à Mercure, à Minerve, à Diane, à Vénus, à Pan. Depuis le IIe siècle, il s'est produit un changement profond dans les croyances, que l'introduction du christianisme et des cultes orientaux a complètement bouleversées. C'est une espèce de gnosticisme païen, qui s'est introduit et qui a fait la synthèse de toutes les superstitions, de toutes les folies, de toutes les rêveries. Jusque-là, les penseurs grecs et latins avaient orienté la philosophie vers le monothéisme, qui avait gagné peu à peu tous les esprits cultivés. On ne croyait plus guère aux anciens dieux. Mais, le christianisme ayant changé l'atmosphère et développé partout le goût du surnaturel, la démonologie avait pénétré à sa suite et était venue renflouer le paganisme expirant. Les dieux morts, auxquels on ne croyait plus, ressuscitaient en tant que démons auxquels on croyait de plus en plus. A l'idolâtrie succédait la démonolâtrie, avec tout son ténébreux appa-

reil d'occultisme et de magie, voire de charlatanisme ; pour suppléer aux défaillances de ces sciences peu sûres, Julien s'y jeta avec une ardeur extrême, avec aussi, peut-être, le sentiment un peu trouble de faire œuvre satanique volontairement, résolument, et l'espoir obscur de contrecarrer Dieu, de liguer contre son Epiphanie toutes les puissances mauvaises et d'empêcher son règne.

Comme tout cela était loin de la sceptique bonhomie d'Homère ! Comme tout cela sentait un monde nouveau, qui ne conservait de grec que le nom !

Ce paganisme-là sortait des entrailles mêmes du christianisme, comme la nuit sort du jour. C'en était l'envers, c'en était le pôle noir, le cône d'ombre. C'était une contribution indirecte à la révélation chrétienne, un aspect de son contenu.

Ibsen fit de ce sujet une sorte de grande reconstitution dramatique à la façon du *Wallenstein*, de Schiller.

Le caractère de la tentative de Julien, telle que je viens de la définir, s'en dégage à peu près, comme de toutes les reconstitutions qui en ont été entreprises, car toutes comportent les mêmes scènes connues, évocations fantastiques, tauroboles, etc. Julien n'y mène rien. C'est lui qui se laisse mener, crédule et les yeux moralement bandés. Dans ces conditions, la vaste composition d'Ibsen se réduit à une étude, mêlée de spectacle. C'est une succession de tableaux, dont le nombre n'est pas déterminé ni déterminable par les lois organiques du drame. Il n'y a pas de raison pour qu'il y en ait autant, il n'y a pas de raison pour qu'il n'y en ait pas davantage. Le sujet n'apporte donc pas sa construction avec lui. C'est un faux beau sujet, un sujet dont on a la sensation que l'auteur ne le tient pas en mains, n'en conduit pas les péripéties. Je le répète, c'est plutôt une bonne étude ou un roman historique, découpé en forme de

drame, plutôt qu'un drame proprement dit, donc plus fait pour la lecture que pour la représentation. En d'autres termes, c'est un grand exercice littéraire.

L'idée qu'Ibsen a voulu mettre en lumière est l'idée hégelienne, qu'on ne remonte pas le courant de l'histoire, qu'on n'arrête pas l'avenir, mais qu'en croyant l'arrêter, au contraire, on y collabore, on l'accélère. Au temps de Julien, l'avenir, c'était le christianisme dont la force était irrésistible, car il avait déjà transformé à ce point les âmes et la civilisation tout entière, que le paganisme en était éliminé et que ce qui semblait en subsister encore n'était que sa démonologie. En dégageant ce point de vue, que le paganisme n'était plus que le culte des démons, Julien en assurait la ruine inévitable et prochaine.

Julien était un agent inconscient de la Providence, chargé d'achever la victoire du christianisme.

Si l'ouvrage d'Ibsen ne fut qu'une haute et remarquable tentative, du moins lui fut-il l'occasion d'aborder de subtiles idéologies et des problèmes de mysticisme, donc d'aller à la rencontre de lui-même, de s'initier aux secrets de son propre talent.



Cependant, Ibsen ne tarda pas à abandonner la formule allemande pour se rapprocher de la formule française. La *Comédie de l'Amour*, *Maison de Poupée*, *Hedda Gabler* procèdent visiblement du théâtre de Dumas fils. Il s'agit là de Francillons du Nord, tout embrumées de la rêverie et de la pensée ibséniennes. Ibsen y aborde des sujets analogues à ceux que traite notre théâtre. Ce sont des études de femmes, qui s'émancipent du mariage et s'en évadent par des coups de tête ; mais elles se distinguent des femmes de notre théâtre par une psychologie spéciale. Ces femmes sont des filles intellectuelles d'Ibsen ; elles portent sa

marque et sa tare, elles font partie de son monde intérieur, de ce monde coléreux, désenchanté, amer, qu'il s'est fait à sa propre image.

Pour reconstruire ce monde, il faut voir Ibsen dans son milieu. C'est un homme supérieur, plein d'un immense orgueil, aux prises avec les petitesses d'une petite ville, car la capitale de la Norvège, comme la plupart des autres petites capitales de l'Europe, n'est qu'une petite ville provinciale, perdue au bout du monde et qui attend son alimentation intellectuelle de l'étranger, de l'Allemagne et de la France. La moindre interruption des communications avec la pensée universelle y devient une source de doute et de souffrance. Tout autour de soi paraît mesquin, étroit, factice, ridicule. La majorité est formée de commerçants et de fonctionnaires, dont l'esprit s'est lentement stéréotypé, dont les habitudes sont devenues machinales, et qui, n'ayant pas renouvelé leur provision d'idées, répètent, en les comprenant de moins en moins, le formulaire de morale et de pensées, qu'ils ont toujours entendu répéter, mais que leurs passions ont progressivement corrompu et faussé.

De plus, cette ville est, à peu près toute l'année, noyée dans le brouillard. On n'y voit pas à vingt pas devant soi, il fait froid dans les rues. Nul ne s'y attarde sans nécessité. Les gens ne se voient qu'à la lumière artificielle et n'ont point à échanger des impressions de nature. Le jargon des salons s'en ressent. Il est fait de potins et de médisances, ou bien roule sur des thèmes philosophiques, sur des spéculations à l'allemande. La moindre déclaration d'amour en est précédée et enveloppée. On parle et on pense avec les éléments dont on dispose, souvenirs des leçons du collège, bribes d'anciennes lectures, échos de la Bible.

Ibsen est luthérien, comme ses compatriotes, Emerson a dit : « Chaque Anglais est une île ». On

peut dire de tout protestant qu'il est une église dissidente. En tous cas, tout protestant se sent plus ou moins pasteur, prêtre et prédicant, donc, obligé en conscience d'enseigner ce qu'il croit et de tout voir à la lumière de l'Évangile et de l'Écriture Sainte. Le catholique, au contraire, s'en remet de tout cela à son curé et se défend, comme du pire des ridicules, de paraître vouloir prêcher. Il pousse même cette crainte jusqu'à l'exagération, évitant avec soin non seulement de parler de questions religieuses, mais même de moraliser. Cela lui semblerait du plus mauvais ton. D'abord, il ne lit pas la Bible. On ne la lui laisse pas lire, et parfois il ne connaît de l'Évangile que ce qu'il en entend lire à la messe. Son manuel religieux, c'est le catéchisme dont l'enseignement est purement doctrinal. La pratique religieuse, la fréquentation des sacrements font le reste : c'est par les sacrements qu'il s'initie directement à ce qui constitue l'âme de sa religion ; c'est l'Eucharistie qui lui révèle le sens de l'Évangile. Le catholicisme n'est donc pas une littérature, c'est une religion vivante, actuelle. Le protestantisme est une littérature religieuse, qui repose exclusivement sur la méditation de textes sacrés et sur l'adaptation de la conduite de la vie à ces textes. Un protestant, qui ne ferait pas sa lecture quotidienne de la Bible et des Évangiles, perdrait le contact avec toutes les sources de sa foi.

Il s'ensuit que les littératures du Nord procèdent toutes plus ou moins de la Bible, ce qui leur donne une physionomie particulièrement religieuse, tandis que les littératures du Midi paraissent plus libres et plus laïques. Luther a créé la littérature allemande et lui a imprimé une direction à jamais luthérienne.

Les littératures du Midi ont été d'abord forgées par des théologiens, d'après les méthodes d'Aristote. Elles ont un caractère nettement raisonneur et abstrait et procèdent par l'analyse. La langue philoso-

phique en est la trame première. Sur cette trame la Renaissance a jeté les broderies de la mythologie. Elles sont donc essentiellement gréco-latines d'origine, d'appareil et de tendances. La langue de Cicéron d'une part, celle des rhéteurs grecs, de l'autre, ont servi de modèles aux Pères de l'Église qui ont formé à leur tour nos grands orateurs et penseurs chrétiens du XVII[e] siècle. De quelque côté que nous nous tournions, c'est toujours vers l'antiquité classique que nos regards sont ramenés.

La pratique de la confession a créé chez les catholiques une aptitude de plus en plus grande à voir clair dans leur conscience et un véritable entraînement à l'analyse psychologique. Là, au contraire, où la confession a été supprimée, l'examen de conscience est devenu une affaire embrouillée, où sont venues se mêler fatalement des considérations compliquées et mille rêveries. Le moindre cas est grossi de toute l'histoire de l'Univers.

Ainsi provincialisme, vie à la lumière artificielle, luthérianisme, voilà les trois principaux éléments constitutifs de la personnalité d'Ibsen. Le provincialisme irrite son esprit indépendant, le met en état de révolte et de colère, l'isole dans l'orgueilleux sentiment de sa supériorité que méconnaissent ses compatriotes. Il secoue toutes les disciplines, il revise toutes les idées admises et en prend souvent le contrepied. Cette exaspération s'intensifie du fait que la vie, limitée par le brouillard, ramassée en des salons qui sont de véritables serres chaudes, fuse en discussions ardentes, qui en font le principal intérêt. Et enfin, comme nous sommes en pays luthérien, les moindres mots, les phrases ont une dignité, une gravité, une importance extrêmes pour l'âme, car mots et phrases y ont toujours et nécessairement un sens religieux, une valeur d'enseignement et de prédication et prennent, dès qu'ils entraînent la conviction, un

caractère impératif. Mots et phrases sont, en ce pays, toujours un peu la parole de Dieu.

Chez nous, au contraire, mots et phrases ne sont qu'un jeu supérieur de l'esprit, un instrument de spéculation philosophique désintéressé, un moyen de clarté, un moyen de vision et de rêverie, un procédé pour étendre le domaine de la vie, pour l'enrichir et l'égayer, pour la peupler de beaux songes, pour permettre à chacun de vivre par l'imagination le plus grand cycle possible d'aventures et de participer à la vie entière de l'humanité. Mais ce n'est qu'un jeu voluptueux et que nous savons tel.

Pour un Ibsen, ce n'est pas un jeu, c'est quelque chose de très sérieux, quelque chose de grande conséquence. Aussi ne rit-il jamais, ou son ironie n'est-elle que colère. C'est un prophète, qui a débuté dans la vie comme aide-pharmacien, en cette capitale de la Norvège, dont il ne s'est guère éloigné et dont la petite société lui représente le monde, le monde, tel qu'il est devenu, après une longue décadence.

Ce monde qui lui résiste, qui, pour l'avoir connu derrière des bocaux, en train de piler de la quinine ou de préparer des émétiques, ne croit pas en sa mission, ce monde, à cause de son incompréhension même, de sa sottise, de son hypocrisie criminelle, grandit aux yeux d'Ibsen jusqu'à dépasser en son genre tout ce qui a pu se voir de plus effrayant. A quoi bon aller fouiller l'histoire, pour y chercher des types, quand il y en a tant de réunis là? Et quels sujets trouver qui dépassent pour Ibsen en valeur dramatique celui d'un Ibsen luttant seul contre tant d'incompréhension systématique et de mauvais vouloir? Une jolie femme intelligente ne pouvait être qu'épouvantablement malheureuse, le jour où elle s'apercevait qu'elle n'avait pas épousé Ibsen et, eût-elle épousé Ibsen, c'est un autre genre de sublime détresse qu'elle eût connu, parce que l'esprit d'Ibsen

est semblable à la tempête : il a quelque chose de céleste et de torturant, de délicieux et de tuant. Ibsen est un de ces génies, que Dieu, dans sa sainte colère et sa pitié pour les hommes, envoie de temps en temps à la terre trop indigne de les comprendre. Cet état d'esprit finit par atteindre aux proportions d'une Apocalypse.

Par le seul fait de son existence et de sa présence, Ibsen communiquait aux gens de son temps et de sa ville une importance, une signification considérables. Et, du moment qu'il s'agissait de lui, tout devenait étrangement grandiose, troublant et amer. La moindre de ses aventures, le moindre de ses rêves lui offraient une matière tragique inépuisable. Aussi peut-on dire que la plupart de ses pièces jaillirent de l'hypertrophie de son moi ; Ibsen devint peu à peu le sujet innombrable de ses propres drames. C'est la propre Passion de notre seigneur Ibsen, c'est sa propre apocalypse qu'il va mettre en scène dans *Brand*, dans *l'Ennemi du peuple*, dans *Rosmersholm*, dans *Solness le constructeur*.

Quelque temps encore, il choisira de loin en loin quelque thème objectif, comme dans le beau et puissant drame des *Soutiens de la société*. Il empruntera aussi l'idée de ses *Revenants* à l'école de Zola et de nos naturalistes. Mais peu à peu il s'attachera de plus en plus à ses imaginations de visionnaire ; de plus en plus, il fera de ses cauchemars déformants de malade éveillé, la substance de son théâtre.

***

De bonne heure, son tempérament l'a entraîné dans cette voie, car *Brand* est une de ses premières pièces et qui a précédé *Empereur et Galiléen*. C'est l'histoire d'un pasteur, qui a pour devise de son ministère : « Quiconque ne sacrifie pas tout à son idéal, ne lui a rien sacrifié, n'a rien fait de ce qu'il devait. » A ce

devoir, en effet, il sacrifie tout et jusqu'à la vie de son unique enfant. Il exige de sa femme qui pleure, qu'elle abandonne jusqu'au dernier objet qui lui rappelle le cher souvenir de l'enfant perdu. Elle meurt ; Brand reste seul et se demande même si tout ce sacrifice a suffi et ne restera pas inutile, parce qu'il y a peut-être quelque chose qu'il n'a pas pu sacrifier. C'est l'implacable religion de l'Absolu, poussée jusqu'au désespoir. C'est proprement le drame luthérien, jouant sur une âme noble et pure et se déroulant en ses dernières conséquences, dans toute son atroce beauté. On y sent l'attrait impérieux du divin, mais sans la douce et filiale confiance, sans cette paix de l'âme surtout, promise par l'Évangile aux hommes de bonne volonté. On sent que ce christianisme trop dépouillé laisse parfois l'âme dans l'incertitude et la détresse, n'ayant pour se diriger que la vacillante et obscure illumination intérieure. Ainsi Ibsen nous fait toucher, sans y songer, à l'insuffisance d'une religion, où l'homme ne peut se conduire qu'aux lumières de sa seule conscience et ne peut trouver au dehors ni appui ni contrôle, ni direction, mais doit tout tirer de lui-même. Tout protestant n'est pas seulement prêtre, il est le prêtre en communication directe avec Dieu et, si Dieu se cache, si Dieu paraît rester muet à ses questions, le protestant doit trouver dans sa propre foi la réponse. Dangereuse position, qui peut développer l'orgueil, l'entêtement et d'où sort fréquemment le vertige ! Où est la ligne qui sépare le surhumain de l'inhumain?

Littérairement, cela aboutit à une œuvre d'une qualité de pensée exceptionnelle. Si un tel sujet était traité par un Français, il le serait du point de vue philosophique ; on aurait au troisième acte un grand débat, où seraient présentés le pour et le contre, c'est-à-dire que tout serait ramené à la commune mesure, et l'on aurait une pièce, qui ressemblerait à toutes les

pièces du même genre. Ibsen, lui, ne procède pas ainsi. Il ne sépare pas les idées des sentiments. Son Brand est un mystique qui ne s'exprime et n'agit que mystiquement. Son langage jaillit de sa nature. Sa pensée et son action se déroulent dans une atmosphère, qui lui est spéciale et qui pénètre tout ce qu'il dit. Sa langue est la langue d'Ibsen. C'est de la moelle de protestantisme, mais d'un protestantisme évolué dans une âme du Nord, sous l'influence du froid, du brouillard, de la lumière artificielle et, aussi, d'un sombre et solitaire génie.

Cette pièce de *Brand* est une des plus singulières qui soient. Elle se découpe en cinq ou six actions du personnage principal, et qui servent à le peindre, à le montrer agissant en toutes circonstances, sous la poussée de son idée, que le don de soi au devoir doit toujours être absolu et sans réserves. Les autres personnages apparaissent successivement pour lui permettre de se montrer tel qu'il est dans son esprit de farouche sacrifice. C'est Brand, qui, en vivant, suscite tous les personnages dont il a besoin pour s'affirmer.

Il y a, chez Ibsen, une telle puissance dramatique intérieure, qu'il semble qu'elle se joue de toutes les lois, qui jusqu'à lui paraissaient les mieux établis. Il lui suffit de faire dialoguer deux personnages pour qu'aussitôt on soit intéressé, tellement leurs âmes étranges excitent la curiosité. Ces gens parlent à moitié par énigmes. Il y a une grande frange d'ombre sur tous leurs propos. On a l'impression, en les écoutant, qu'on a affaire à des initiés et qu'il y a un secret, un mystère impénétrables dans leur conduite et leur conversation. Ce qu'on croit comprendre donne envie de comprendre davantage, et ainsi intrigué on va jusqu'au bout de la pièce et, quand le rideau tombe, la curiosité continue en nous son obscur travail.

A partir de *Brand*, Ibsen inaugure cette drama-

turgie symboliste, où personne ne l'avait précédé et qui est devenue bien vite sa marque propre. Parallèlement à l'action principale, qui est un drame d'âme, il en développe une autre plus matérielle, plus objective, qui en est comme la projection dans le monde physique. Le type le plus caractéristique est ce canard sauvage qui s'obstine stupidement dans la vase et dont les cris traversent le drame, auquel il donne son titre. Ce canard a sûrement existé, Ibsen l'a vu ; il en a dû être importuné, au cours de quelque conversation, importuné presque jusqu'à l'obsession. On n'avait qu'à aller à la fenêtre, pour l'apercevoir. Et sous ce ciel gris, froid et triste, où les contours des choses étaient noyés dans le brouillard, qui n'en laissait voir que les squelettes, il prenait une importance qu'il n'aurait pas eue ailleurs. Il tournait au signe, au présage. On eût dit qu'il avait été placé là par Dieu, au beau milieu d'un drame familial, pour qu'on le remarquât, pour qu'on tirât de sa présence un avertissement mystérieux, une leçon, qu'il fallait comprendre et interpréter. Et cela ramenait à l'idée de Baudelaire : « Est-ce que le monde matériel extérieur n'est pas une figure du monde intérieur? Est-ce que les choses ne sont pas des signes, des idéogrammes, une succession d'hiéroglyphes? »

Dans *Brand*, il y a une folle qu'on rencontre aux moments culminants du drame et qui parle d'une merveilleuse église de glace, cachée dans les neiges et qu'elle veut retrouver et atteindre, cependant que le pasteur Brand rêve de construire une nouvelle église pour son peuple. A la fin, la folle trouve son église, pendant que Brand voit affluer le peuple vers la sienne et meurt cependant dans une crise de doute. Dans un autre drame, Ibsen a introduit un autre personnage fantastique, celui de la femme qui emporte et fait mourir les petits enfants.

Il est infiniment probable que c'est l'anecdote du

canard sauvage et celle de la folle à l'église de glace, qui ont été les noyaux des deux œuvres, dont je viens de parler. Ibsen a inventé ensuite une action, qui, dans le domaine psychologique et moral, correspondît d'un côté à la stupidité du canard, de l'autre, au brillant rêve éveillé de la folle. En d'autres termes, le canard et la folle jouent, l'un et l'autre, dans les deux pièces d'Ibsen, le rôle du chœur dans la tragédie antique. Comme dans la tragédie antique, c'est le chœur qui est le pivot autour duquel tourne l'action, le chœur, foyer mystérieux du drame et qui l'alimente de continuelles étincelles de poésie. C'est l'élément mythique de la pièce, propre à suggérer la méditation et d'où partent des vols de songes.

Je ne crois pas qu'Ibsen se soit rendu compte de ce qu'il faisait ainsi. Il a simplement obéi à son instinct de poète et d'artiste, en construisant ses pièces sur un double plan, une action accompagnant l'autre, comme l'ombre accompagne le corps. Le canard sauvage, c'est comme l'ombre un peu fantastique que projette sur une idéale toile de fond l'action principale de la pièce; ou plutôt c'est la même action, vue deux fois, dans sa réalité immédiate et son reflet dans l'Univers, dans son aspect direct et sa signification éternelle, car l'homme fait partie d'un ensemble et son action ne s'arrête pas où elle paraît s'arrêter, elle déborde le cadre que notre regard borné lui prête. Elle vient de plus loin qu'on ne croit et a des répercussions au delà de ce que nous apercevons. Elle trame avec elle plus de mystère que les mots qui l'expriment n'en révèlent. « N'y a-t-il pas plus de choses au ciel et sur la terre, qu'il n'est donné à notre philosophie d'en concevoir? »

Et, parmi ces choses, en est-il une de plus profondément inconnue à l'homme que lui-même? L'homme irradie constamment du mystère ; l'homme a quelque chose d'indéfinissable, de fantastique ou plus exactement de surnaturel. Il y a autour de son âme une

sorte de phosphorescence, qu'il est arrivé à se dissimuler à lui-même, en se considérant toujours à la lumière égale de la raison, mais dont il s'aperçoit avec effroi, dès qu'il se trouve dans certaines conditions de ténèbres, sur les frontières indéterminées de la folie, par exemple, ou en bordure du sommeil. A qui n'est-il pas arrivé d'avoir un instant de peur devant lui-même et la sensation d'un vertige devant son propre inconnu?

On ne saurait donner une véritable représentation de l'homme, sans faire la part du merveilleux. L'homme est un être un peu surnaturel. Telle semble bien avoir été l'idée d'Ibsen. En tous cas, le comte Prozor, son traducteur et son meilleur commentateur, le constate, tout en observant qu'Ibsen ne se prononce nulle part sur le problème religieux, non plus que s'il n'avait pas eu de croyances positives, mais semble avoir concentré sur l'homme tout son regard de savant, pour y étudier le phénomène du divin et en dégager les plus troublantes manifestations.

Ibsen est un poète, mais un poète de la vie moderne, mais un poète qui a choisi ses personnages et ses sujets dans la société de petite ville qui l'entourait. Il les a peints aussi ressemblants que possible avec une minutie réaliste de Hollandais ; il les a peints étriqués, routiniers, têtus, pointilleux, myopes et, par des procédés à lui, a projeté sur leurs âmes d'étranges lueurs et subitement les a rendus un peu fantastiques. Il les a fait marcher dans la « forêt de symboles », dont parle Baudelaire ; il les a mûs dans le monde subjectif de sa pensée et de ses rêves ; il les a restitués à la Légende ; il a recréé pour eux une mythologie, en rendant aux choses de la nature une vie sacrée et mystérieuse, une signification inquiétante.

Son théâtre est plein de fous, a remarqué fort justement M. Berteval. Il fourmille de larves. Il y souffle ce vent nord-nord-ouest qui fait délirer les

déments de Shakespeare. Mais la folie est précisément le seul moyen qui reste aux poètes, dans des sujets modernes, de nous donner le frisson du mystère, de nous promener sur les parapets de la raison, pour nous faire apercevoir les formes de l'abîme.

Non seulement le théâtre d'Ibsen est plein de fous, mais c'est un théâtre délirant. Le charme réel et profond qui se dégage d'une pièce aussi singulière que *Solness le constructeur*, provient de ce qu'Ibsen coupe dès le début les amarres, qui nous retiennent dans la raison, et nous embarque en plein songe dans un monde de convention où il nous fait accepter que le comble du génie est de construire des tours de plus en plus hautes, des tours si hautes qu'elles donneront inévitablement le vertige à l'architecte et le feront périr de son triomphe. Ce vertige mental, Ibsen arrive à le donner au lecteur et au spectateur de sa pièce, dont il constitue le principal élément d'émotion. Ici, le symbole n'est plus parallèle à l'action, il est l'âme même de l'action. *Solness le constructeur* est le drame symboliste type. C'est évidemment un très beau, un très inoubliable poème.

Losque l'École symboliste se créa en France, la plupart de ses adhérents ignoraient certes le théâtre d'Ibsen. Ils ne savaient pas que ce qu'ils rêvaient de faire venait d'être réalisé magistralement au théâtre, en Norvège, preuve que le symbolisme correspondait, à l'insu même de ceux qui chez nous le préconisaient, à un mouvement sérieux et profond de l'esprit humain. Le mot apparut avant qu'on connût la chose.

Ainsi le théâtre symboliste a précédé le mouvement de poésie qui porta ce nom. Bientôt, le théâtre d'Ibsen fut suivi de celui de Maeterlinck et de François de Curel.

De ces trois grands dramaturges poètes, il semble bien que celui qui eut le plus de maîtrise en son art

particulier fut Ibsen. En tous cas, le Norvégien a réalisé en ce genre tout ce qu'il lui a plu d'imaginer, et cela avec une aisance, une sûreté, qui dénotent chez lui un don du théâtre absolu. Jamais il ne tombe dans la discussion pure et la conférence. Ses idées les plus abstraites deviennent des êtres extraordinairement vivants et troublants. Ibsen est un créateur de mythes.

C'est un génie, mais un génie triste, un génie qui crée dans la brume et à qui manquent la joie de la lumière et le don de la jeunesse. C'est un génie né vieux, qui pense vieux, qui sent en vieux, donc, un génie que toute jeunesse qui sera véritable et non décrépite, ressasseuse et radoteuse, tôt ou tard rejettera, prendra en grippe. Le règne d'Ibsen et de ses pareils ne me paraît pas pouvoir être de longue durée, et déjà la fin en approche sans doute. Il n'aura fait que passer, le temps d'une génération dont il fut l'image, dans la littérature universelle ; il y laissera un curieux souvenir, puis il ira finir dans les littératures du Nord, dont seuls son génie et les circonstances l'avaient fait, quelques instants, sortir.

MAETERLINCK

La Comédie-Française vient de reprendre *Intérieur*, un petit acte de Maurice Maeterlinck joué, il y a une vingtaine d'années, au théâtre de l'Œuvre. Cet acte, en effet, le plus caractéristique de sa première manière, est en son genre un chef-d'œuvre. Mieux qu'aucun autre, il nous présente l'apport spécial dans la pensée moderne, le frisson nouveau insinué dans notre sensibilité par ce célèbre poète, incontestablement un des plus originaux et des plus grands de ce temps.

Dès à présent, on peut commencer à juger Maeterlinck, à le considérer du point de vue de la postérité. Evidemment, il est de ceux dont il restera quelque chose et qui prendront place parmi les classiques. Mais parmi quels classiques? Les grands ou les petits?

Il y a en lui des parties admirables, mais aussi des parties manquées. La ligne de sa vie s'est faussée à un certain moment. Quand il s'est agi, pour lui, de passer de ses étonnantes œuvres de jeunesse aux œuvres de sa maturité, la force de ses reins semble avoir fléchi ; il n'a réussi qu'à moitié son rétablissement, il a mal « bouclé la boucle ». Plus tard cependant un suprême effort lui a permis de réaliser encore un chef-d'œuvre ; mais ce chef-d'œuvre, à le regarder de près, porte les stigmates de l'intoxication spirituelle par laquelle son beau génie avait été altéré

et à demi terrassé auparavant. Il y a eu visiblement, chez ce poète de l'âme, une crise d'âme qui l'a surpris en pleine croissance, et dans laquelle il a partiellement sombré.

***

Sa première manière a quelque chose de génial, mais aussi d'ingénu. Ce sont des œuvres de jeunesse, dont la hardiesse, un peu maladroite par endroits, atteste un homme qui débute, qui n'est pas encore en possession de tous les moyens de son art, mais qui sait qu'il lui sera beaucoup pardonné en raison de son inexpérience. Maeterlinck vise plutôt alors à donner l'impression du chef-d'œuvre que le chef-d'œuvre lui-même. Et cette impression, il faut reconnaître qu'il la donne extraordinairement. Il sait qu'on exigera pas de lui le fini du détail, ni la perfection monumentale. Ce qui lui importe plus que la forme organique de l'œuvre, c'en est l'âme. Il invente un subtil et terrifiant théâtre de l'âme, où passe et souffre une minuscule et falote humanité, une humanité très ancienne, vivante au fond de nous, sur l'extrême frontière du réel et du rêve, à la fois primitive et sénile, petit peuple de larves aux gestes de marionnettes, mais en proie à une immense détresse. S'il est vrai, comme le prétend Léon Daudet, que tous nos ascendants habitent en quelque sorte en nous, à des profondeurs plus ou moins grandes de notre inconscient, d'où parfois il leur arrive de remonter presque jusqu'au seuil de notre conscience, imaginez que de très lointains, d'immémoriaux ancêtres, ombres d'ombres, âmes vidées de leur contenu mental, âmes jusque-là perdues dans les ténébreux et froids souterrains de l'oubli, en soient brusquement arrachées et, toutes frileuses et craintives sous leurs habits de parade, soient jetées de

nouveau dans un drame : vous aurez à peu près les personnages de Maeterlinck, les héros des étranges tragédies dont il fut le Shakespeare.

De telles figures apparaissent le plus souvent aux imaginations des enfants, comme si les affinités que ceux-ci ont avec les vieillards étaient ressenties par ces mystérieux habitants des limbes de nos âmes et comme si la caducité des uns s'accommodait mieux des puériles pensées des autres. Peu à peu l'âge dissipe ces fantômes, ils s'éclipsent dans le grand jour de la raison montante. Mais les poètes ont le privilège de garder parfois leurs imaginations d'enfants, tout en y associant de grandes pensées. L'originalité de leur pensée est même faite de qu'ils l'exercent sur un monde spécial, que ne sont guère habitués à explorer les savants et les philosophes, sur un monde intérieur et profond, qui reste vrai pourtant, comme tout ce qui se cache au cœur de l'homme.

C'est à propos de ces petites âmes, trop légères et trop faibles pour pouvoir résister aux tempêtes de la vie, que Maeterlinck soulève la problème de la Destinée et fait prévoir le philosophe qu'il ne tardera pas à se révéler dans son livre : *la Sagesse et la Destinée.* On peut même dire que ses premières pièces de théâtre, si on peut toutefois les appeler ainsi, ne sont que des expériences, dans lesquelles il ramasse les données du problème qui occupe son esprit. Ces pièces sont d'indirects dialogues philosophiques, poussés jusqu'au drame, parce que la matière étudiée en est essentiellement dramatique, parce qu'on est au cœur même de la grande question humaine, la plus douloureuse, la plus angoissante, la plus poignante pour nous de toutes les questions.

Seulement, dans ces pièces, le philosophe dépasse l'artiste. Ceci, consciemment et délibérément. L'auteur, en effet, ne se proposait pas, ne se flattait pas tout au moins de réaliser le chef-d'œuvre impeccable, mais

simplement d'atteindre à l'intensité du sentiment poétique et de renouveler l'atmosphère littéraire. Il créait un merveilleux spécial, tout intérieur, et qui irradiait autour de ses personnages, retrouvant ainsi la véritable essence de la tragédie. C'était la tragédie ratatinée, recroquevillée, ramenée aux proportions de ces songes de malade, dont parle le poète latin, avec les angoisses du cauchemar, mais reconnaissable encore et d'une ressemblance inquiétante avec la vie. Certes, le poète avait pensé à Shakespeare. C'était du Shakespeare en miniature. Cela rappelait Shakespeare, comme le cimetière du Père-Lachaise, avec ses petites maisons de marbre, ses réductions de palais et de temples, qui ont l'air d'être bâties pour un peuple de larves, rappelle Paris ou telle autre grande ville monumentale. Oui, c'était bien cela, c'était bien le théâtre qui convenait à cette humanité larvée, qu'on peut rêver dans les cimetières des villes, avec toute la mélancolie que dégage leur vision rapetissée jusqu'à une sorte de macabre somptueux et si douloureusement ironique !

L'impression que dégage la tragédie maerterlinckienne est déjà tout entière dans le mot d'Hamlet au spectre : « Bien parlé, vieille taupe ! » car il s'agit d'une humanité que la mort a rendue lilliputienne et qui, comme les taupes, erre dans les ténèbres humides des souterrains sans fin. Dans presque toutes les premières pièces de Maeterlinck revient cette obsession de gens égarés ainsi dans le noir interminable et fuyant, angoissés des dangers qu'ils sentent et ne voient pas. Ce petit monde exsangue et usé de tremblants et délicieux fantômes est mal fait pour soutenir les feux de la rampe et pour être incarné par des acteurs. C'est du Shakespeare pour petites marionnettes, non seulement par les personnages, mais par le cadre dramatique où ils se meuvent ; car c'est construit exactement comme du Shakespeare.

Il en résulte que c'est du théâtre sans en être et que c'est trop du théâtre cependant pour être du poème pur. Ce n'est ni complètement jouable, ni absolument lisible. Cela se tient entre deux genres, dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, entre le livre et le théâtre, sans pouvoir être tout à fait l'un ni l'autre. Œuvre extraordinaire, œuvre restée à l'état de larve géniale, prodigieusement suggestive et plus révélatrice qu'aucune autre, de certains ressorts secrets du théâtre, œuvre qu'agite une grande pensée.

Cette pensée devint bientôt si dominante et si impérieuse que Maeterlinck éprouva le besoin de la fixer directement et didactiquement dans une série d'essais à la manière d'Emerson. Jamais parenté intelllectuelle n'aboutit à une pareille ressemblance. Avec des pensées nouvelles il ajoute au trésor magnifique dont le grand Américain a enrichi la civilisation et la spiritualité modernes. On a dit qu'un chef-d'œuvre, c'était de la joie pour toujours. Peu d'écrivains m'ont donné une joie comparable à celle que m'apporte Emerson. C'est comme l'arrivée d'un dieu qui serait en même temps le plus délicieux des amis. Avec *Sagesse et Destinée, le Trésor des Humbles, le Temple enseveli*, Maeterlinck continuait Emerson. Hélas ! le même mystérieux poison qui commence à faire sentir ses flétrissures dans les dernières pièces de la première manière de Maeterlinck a coulé aussi dans ces beaux livres et en a vicié une bonne partie.

Ce poison, on le retrouvera désormais presque partout dans les œuvres suivantes. Il finit pourtant par le résorber, par se l'assimiler tellement que son talent reprend le dessus, secoue sa paralysie partielle et enfante un merveilleux chef-d'œuvre : *l'Oiseau Bleu*. Et tout de même *l'Oiseau Bleu* a beau être un chef-d'œuvre de grâce, de sensibilité, de rêve et de mélancolie, il s'en exhale, mêlée aux plus grandes

pensées, je ne sais quelle odeur de grangène, je ne sais quelle lourde et morne tristesse, qui tient au poison diffusé là-dedans.

Jamais poète ne respira une spiritualité plus grande que Maeterlinck à ses débuts. C'était vraiment, ainsi que je l'ai dit plus haut, le poète de l'âme. Il la rendait visible, tangible. Un irrésistible penchant au mysticisme l'entraînait. Il traduisait alors Ruysbroeck l'admirable.

Brusquement, on vit surgir dans ses livres une apparition inattendue. Le petit drame d'*Aglavaine et Sélysette* exposait visiblement le drame qui s'était déroulé dans l'âme du poète. Aglavaine était entrée, tout avait cédé devant elle et, sans une plainte, sans un murmure, la pauvre Sélysette était morte. Qui était Sélysette? L'âme du poète évidemment, l'une de ces exquises et frêles petites princesses, sœur des fleurettes des champs, qui peuplaient le grand parc seigneurial de ses rêves et dont il s'était plu à évoquer le charme et les malheurs. Et qui était Aglavaine? Tout simplement ce qu'on appelle aujourd'hui la femme moderne, une grande esthète, une divinité à bouleverser les cabarets artistiques, une nouvelle déesse-Raison, une matérialisation quasi surnaturelle du faux-beau, du toc intellectuel.

Tous les propos que fait tenir Maeterlinck à Aglavaine sont d'un creux, d'un faux, d'un emphatique, qui déconcertent chez un si grand esprit et cependant témoignent du plus sincère éblouissement. On dirait qu'à partir de ce moment, il a eu une révélation à rebours, que le Sphinx lui a parlé par le bouche de M. Homais ou que les tables tournantes lui ont tout expliqué.

Je ne connais pas Maeterlinck, je ne sais de sa vie que ce que tout le monde en sait ; mais j'ai rencontré Georgette Leblanc, chez Mallarmé, il y a quelque vingt-cinq ans, avant, je crois, qu'elle ne fût Mme Maeter-

linck. Dès lors, elle et lui s'étaient inspiré une mutuelle et ardente admiration. Personne n'ignore ni la beauté, ni l'intelligence, ni le talent à la fois dramatique et littéraire de cette femme célèbre, qui ressemble à une déesse descendue d'une des toiles allégoriques de Rubens.

Et pourtant il m'a toujours semblé reconnaître en elle un peu du prototype amplifié par Aglavaine. C'est bien ainsi qu'elle dut apparaître, pour la première fois, au poète ébloui, comme une vision lumineuse, comme une royale puissance de vie et de rêve, qui dut rejeter dans la mort toutes ces petites ombres diadémées, avec lesquelles il avait jusque-là mené dans la solitude une existence de songe.

> Un combat éternel, en tout temps, en tout lieu,
> Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
> Entre la force d'homme et la ruse de femme...
> Et plus ou moins la femme est toujours Dalila.

Ces vers de Vigny me reviennent invinciblement à la mémoire, quand j'évoque, en face l'un de l'autre, le grand poète et la brillante artiste, que le mariage allait unir, que l'amour et la confiance allaient unir, mais dont les âmes allaient se pencher l'une vers l'autre, comme Œdipe sur le Sphinx.

Il faut, pour bien comprendre ce mystérieux drame d'esprit, se reporter à ces belles années d'ivresse intellectuelle que furent, pour un certain nombre, les premières années du symbolisme, quand parut précisément *la Princesse Maleine*, cette œuvre qui semblait d'un Shakespeare du pays des brumes et des songes, de cette *Ultima Thule* de la pensée, restée suspendue au bout d'un vers mystérieux de Virgile et d'où aucun navigateur n'était encore revenu.

Maeterlinck ! Quel effet ce nom produisait sur nous après cette œuvre ! Quel être étrange et grandiose il représentait, ce nom apparu pour la première

fois et qui, faisant à l'oreille un bruit d'armures, prenait sur le papier, avec l'assemblage bizarre de ses lettres, l'aspect massif d'une citadelle en bataille, toute hérissée de défenses gothiques, de potences, de mâchicoulis et de nids de cigognes.

Elle vola vers lui, la femme-oiseau ; avec son visage de mirage, ses yeux verts de fée, ses longs cheveux d'ondine, son âme ardemment pensive, elle vola vers le poète comme volent les cigognes vers les hautes tours ajourées des cathédrales du nord. Il ouvrit sa fenêtre et son âme à la visiteuse. Elle avait l'air d'un songe plus beau que tous ses songes. Il avait composé des chansons ; elle lui chanta ces mêmes chansons qui, pour lui revenir d'une autre âme fiévreuse, lui parurent plus douces encore et plus chères d'avoir été pèlerines en pensée étrangère. Puis elle lui vanta les merveilles du pays de la Vie, d'où elle venait et où elle voulait l'emmener avec elle, les théâtres, les parures, les esthétiques, les philosophies les plus rares et les plus neuves, ainsi que la vertu du mot *shiboleth*, qu'il suffit de savoir prononcer, pour obtenir la gloire et devenir idole. Ce mot remplaçait tout, la foi, le rêve. Qui le prononçait avait aussitôt l'âme pleine et possédait la vérité. Et le poète ne s'est peut-être pas encore aperçu que ce mot magique voulait dire exactement et littéralement : rien, qu'il était le nom sonore du vide et du néant.

Il faut dire que, s'il y avait dans le symbolisme naissant des gens comme Maeterlinck, Henri de Régnier, Verhaeren, qui avaient quelque chose à exprimer, il y en avait une multitude d'autres qui se disaient symbolistes et se bornaient à assembler des mots, attendant le miracle qui à ces mots donnerait une signification puissante et nouvelle. Une immense et candide espérance enflait ces jeunes esprits qui se mettaient à la disposition du dieu inconnu qu'ils

supposaient être en eux et qui s'imaginaient incarner le verbe.

Georgette Leblanc fut une des premières prophétesses de cet art nouveau, dont on ne savait pas encore ce qu'il serait. C'était une magnifique Sibylle du Nord, une sorte de Druidesse inspirée, une idole vivante et splendidement parée, comme une prêtresse des nouveaux mystères. Remarquablement intelligente, sœur d'un romancier naturaliste, il y avait en elle un irréductible fond de matérialisme et d'incrédulité. Elle ne voyait dans les belles imaginations de Maeterlinck qu'un prétexte à réalisations artistiques, qu'un vêtement de mystère dont elle s'envelopperait pour paraître plus belle et plus fabuleuse. Elle voulait être la pensée matérialisée de son poète, l'éblouissante statue charnelle de son rêve, sortir de ses brumes dissipées par un coup de soleil, comme Aphrodite de l'écume de la mer. Elle se substitua à toutes ses autres visions, mises en fuite devant elle, comme les ombres de la nuit devant le jour. Elle l'obligea à ne plus voir qu'avec ses yeux à elle, à ne plus penser qu'avec ses pensées à elle, ou qu'à travers ses pensées. Or les pensées de Georgette Leblanc, c'était la cueillette qu'elle avait faite un peu partout, sans ordre, dans les romans, dans les poèmes, dans les pièces de théâtre, dans les propos des camarades, à travers les ateliers et les coulisses, dans les livres de philosophie hâtivement lus, chez les décorateurs et les costumiers, c'était de la phraséologie avancée avec quelques idées piquées dedans çà et là, des diamants de la plus belle eau, des perles rares, des améthystes, des rubis, des opales, des chrysoprases, sur des imitations de vieilles tapisseries et des fleurs en papier, de hasardeuses combinaisons de bazar, qui avaient besoin des lumières de la rampe. Elle fut Aglavaine, Joyzelle, Monna Vanna Madeleine et même Lady Macbeth, dans le vieux

cloître de Saint-Wandrille. Elle fut la raison sociale, la marque, le sceau de la littérature dramatique de Maeterlinck pendant de longues années, et elle la fit à son image. Pour elle, il abandonna son théâtre de marionnettes et se lança dans un théâtre pour lequel il n'était pas fait.

Tout ce théâtre est le théâtre de Georgette Leblanc, autant que le sien. Il est fait à l'image de celle-ci. Toute l'activité créatrice de Maeterlinck se réduisit, pendant une quinzaine d'années, à composer de grands rôles pour sa femme, de grands rôles avec des scènes comme elle les comprenait, car elle n'était pas l'artiste simple, qui se subordonne à la pensée d'autrui, elle était l'artiste doublée d'une intellectuelle. Elle voulait des rôles qui exprimeraient en même temps l'idée particulière, orgueilleuse, qu'elle se faisait de la poésie. Pendant de longues années, Maeterlinck n'a plus été libre de produire selon sa propre inspiration; il a dû tenir un large compte des conceptions de sa remarquable compagne. Il n'a été qu'à moitié lui-même, comme, de son côté, Georgette Leblanc se trouva rivée à la conception de Maeterlinck. Il y eut compromis entre eux, il y eut dualité violente d'aspirations, effort constant de chacun de ces deux êtres pour absorber l'autre, sans qu'ils y pussent parvenir.

D'autres ménages d'artistes existent, mais le plus souvent les deux conjoints travaillent, chacun l'un à côté de l'autre, comme d'excellents camarades, chacun dans son sens et dans sa voie, se donnant seulement des conseils techniques mutuels, qu'ils suivent ou ne suivent pas, et se retrouvant époux pour les devoirs de la vie. Mais ici, nous nous trouvons en présence d'une association d'esprits et d'esprits irréductiblement différents, en dépit de quelques apparences de communauté. Maeterlinck pouvait se passer intellectuellement de Georgette Leblanc;

mais Georgette Leblanc ne pouvait se passer de Maeterlinck, ayant besoin de puiser en lui ses raisons d'être et les sources de son rayonnement. La poésie de Maeterlinck, c'était la robe merveilleuse, dont il lui fallait se vêtir, c'était sa robe de fée, dont nul autre ne pouvait lui fournir le subtil et magique tissu.

Quant à lui, il espéra sans doute trouver en elle une source de renouvellement, une force de développement. Il considérait évidemment son petit théâtre de marionnettes comme l'œuvre extraordinaire de sa jeunesse, mais en somme comme une œuvre de jeunesse. Il se disait qu'il ne pouvait pas se borner là, qu'il lui fallait maintenant donner toute une série d'œuvres viriles, s'il voulait remplir toute sa destinée de grand poète. Rien n'était plus difficile que la manœuvre par laquelle sortir sa barque de l'étroit et miraculeux chenal, dans lequel il l'avait conduite jusqu'à ce moment, et entrer dans la haute mer. Comme Ulysse, il lui fallait s'en retourner de l'île des Morts à la Vie, et même à la vie de son temps. Aussi accueillit-il avec une enthousiaste allégresse la belle sirène qui venait s'asseoir à la proue de son embarcation. Il se laissa guider par elle. N'avait-elle pas le visage radieux de le Vie, n'était-elle pas la vie elle-même, la vie moderne artistique et fascinatrice, elle qui, par ses gestes et par les inflexions de sa voix, savait évoquer toutes les époques et en être le changeant symbole? Ce n'était pas, à ses yeux, une femme, c'était la Femme elle-même, innombrable, successive, la Sirène, la Sibylle au rameau d'or, la Fée, la Sainte, descendue d'un vitrail de la Renaissance, le Paganisme, la Tentation, l'Eve Antique et Future en éternelle conversation avec le serpent.

Peut-être ne lui dit-elle rien, peut-être son visage seul parla-t-il au poète et changea-t-il le cours de ses idées et fit-il mûrir en lui l'incrédulité et le matérialisme, simplement en s'interposant entre lui et

son monde intérieur. Peut-être ne faut-il considérer Georgette Leblanc que comme le symbole du changement profond qui s'opéra alors dans les pensées du poète entré en conctact avec son siècle. C'est possible, après tout.

Je m'excuse de m'être étendu, comme je l'ai fait, sur ce délicat sujet. Mais il s'imposait en cette analyse sincère, Mme Maeterlinck n'étant point une femme ordinaire, mais une personnalité qui s'est fait un nom nullement négligeable dans l'histoire de l'art et des idées de ces dernières années. Elle a même fait des conférences sur son mari, où elle a exposé ses propres vues. Elle valait qu'on s'efforçât de déterminer sa part invisible d'influence sur une pensée à l'exaltation de laquelle elle s'est si longtemps et si exclusiveiment consacrée.

En tous cas, son apparition dans l'existence de Maeterlinck coïncide avec un changement complet d'orientation intellectuelle de ce poète.

Il tente alors toute une série d'œuvres théâtrales : *Joyzelle*, *Monna Vanna*, *Madeleine*, qui toutes contiennent, avec des parties admirables, d'autres parties notablement inférieures et dont aucune ne réussit franchement.

Joyzelle, qui forme la transition entre son premier théâtre et le nouveau, est une comédie-féerie, du genre de *Riquet à la Houppe* de Banville, mais où rôde, au murmure d'une prose résonnante des plus beaux vers, je ne sais quel intolérable ennui, résultat de fausses et prétentieuses naïvetés.

Dans le drame historique de *Monna Vanna*, une situation extrêmement dramatique tourne tout à coup en méchant dialogue philosophique, qui n'en finit pas.

Madeleine, imitée du poète allemand Paul Heyse, contient une superbe scène dramatique, qui ne figure pas dans le drame original et qui est due entièrement

à Maeterlinck. Mais la pièce est choquante pour les catholiques, sans peut-être, à vrai dire, être entièrement satisfaisante pour les autres.

En même temps, dans ses livres philosophiques, Maeterlinck commence à exposer ses idées. « La subtance de l'âme ne meurt pas, elle va se perdre dans l'universel animisme qui enveloppe le monde, mais la personalité meurt. » C'est le Nirvana des Hindous. « Les morts continuent à habiter en nous, dans nos mémoires, tant que nous nous souvenons d'eux. Ils ne disparaissent dans le néant que lorsque nous les oublions. » Cette poétique théorie a peut-être donné naissance à celle, plus acceptable en somme (parce que moins vide et moins antipathique à nos croyances), de Léon Daudet dans son *Hérédo*. De cette dernière j'ai fait un large usage au cours de cet article.

Depuis, les idées de Maeterlinck, sur la vie après la mort, semblent s'être modifiées dans le sens de celles des spirites.

Le grave tort de l'écrivain est de procéder, en ces matières si mystérieuses et si impénétrables, par des affirmations et des négations. On a envie de lui répondre : Qu'en savez-vous? Et par quelle intolérable indiscrétion prétendez-vous nous imposer vos rêveries comme des vérités? Qui vous donne le droit de nous traiter ainsi comme des imbéciles, nous qui croyons, avec la plupart des philosophes du passé, à l'immortalité de la personne humaine, immortalité que postule inexorablement la Justice, sans laquelle aucune société ne pourrait subsister? Il est toujours loisible à quelqu'un d'essayer de démontrer ce qu'il croit être la vérité ; il ne l'est pas d'affirmer sans preuves, de vouloir imposer, par l'unique argument d'autorité, des conceptions qu'on sait bien ne pouvoir être admises par la masse des croyants.

Il ne faut pas qu'un livre nous donne l'impression

d'un mauvais lieu où l'on s'est fourvoyé et où l'on tient des propos blessants pour la conscience et insultants pour certains esprits. On l'avait ouvert, ce livre, avec confiance, parce qu'il était le livre d'un poète de noble pensée. On avait l'espoir d'une bonne, amicale et fortifiante causerie sur quelques-uns des plus hauts sujets qui occupent l'humanité, et on y reconnaît le jargon d'une vulgaire société de libre-pensée. Il y a là un manque de tact, qui est aussi un manque de goût, dont ne s'est jamais rendu coupable un Emerson, ni même, que je sache, un Anatole France.

Anatole France insinue des doutes, mais ne dogmatise pas. Maeterlinck a l'air de prêcher une religion nouvelle, de composer ses livres pour une petite secte.

On se demande, avec un certain ahurissement, dans quel bizarre vase clos il a pu vivre, pour qu'il lui soit devenu naturel de se laisser aller ainsi. Il donne parfois l'impression d'un déraciné de la civilisation avec laquelle il a perdu contact, sur un certain nombre de points.

Et cette impression est d'autant plus pénible qu'elle nous vient d'un Belge, d'un Flamand, d'un homme originaire d'un petit groupe ethnique où le Catholicisme et la Tradition ont le mieux laissé leur indélébile empreinte. Personne n'a mieux que lui exprimé la poésie profonde de sa race et de son pays, et voilà qu'il a coupé en lui précisément les liens vitaux qui le faisaient communiquer avec l'âme de cette race, et voilà qu'il s'est amputé de ce qui constituait sa force et son originalité si spéciales !

Belge, il a voulu être un grand écrivain français, sans avoir en lui cette source d'information familiale et nationale, qui s'alimente au sentiment profond d'une longue histoire, dont chacun de nous a l'obs-

eure conscience d'être le représentant momentané. Il s'est trouvé ainsi n'être plus, ni tout à fait Belge, ni tout à fait Français. Il a été l'écrivain, le poète, le penseur de cette société cosmopolite des déracinés de tous les pays et qui flotte à la surface de l'Europe comme une brillante écume.

Là sans doute a été la cause qui a stérilisé en partie ses dons magnifiques et qui l'a laissé incomplet. Puis il est resté d'une école qu'il n'a pu ni dominer, ni guider. L'école symboliste a donné plus de fleurs que de fruits. Ses promesses ont, en partie, avorté. Elle cherche toujours sa voie. Ses représentants, maintenant à cheveux blancs, tâtonnent encore sur le chemin de la jeunesse et continuent à débuter. Ils ont vieilli dans l'adolescence, éphèbes que guette la décrépitude.

Le chef-d'œuvre même de Maeterlinck, cet admirable *Oiseau Bleu*, qui ne mourra pas, est encore une suprême œuvre d'une jeunesse attardée, où l'imagination et l'émotion gardent une fraîcheur, une naïveté qui contrastent avec une philosophie amère, désabusée, extraordinairement vieille et sèche, une philosophie de néant.

***

Ainsi, sauf dans l'ordre philosophique, où il a écrit, orthodoxie à part , de très belles pages et où il s'est élevé parfois très haut, Maeterlinck n'est pas parvenu à sortir de cette espèce d'enfance prodigieuse où se confinèrent ses premières années littéraires. Les œuvres de son âge mûr, il les a manquées et, quand il a voulu se ramasser dans une œuvre maîtresse, comme *l'Oiseau bleu* qu'il a complètement réussie, il lui a fallu retourner à ses premières sources d'inspiration.

Il n'a pas réussi à camper une seule figure d'homme ou de femme, il n'a peint que des âmes puériles. Son *Pelléas et Mélisande*, l'œuvre la plus puissante de son shakespearien théâtre de marionnettes, a eu besoin de la musique de Claude Debussy, pour se maintenir sur la scène. Dans *la Mort de Tintagiles*, il a inventé ou plutôt retrouvé un élément de terreur, d'où est sortie la fortune du théâtre du Grand-Guignol, qui l'a exploité, mais sans la grande poésie qu'il avait su y mettre.

Cette angoisse du mystère qui nous enveloppe, personne ne nous en a fait sentir la présence avec la même intensité que lui. Le Malheur, l'Inconnu, la Mort, la Peur ne sont plus chez lui des abstractions, mais un peuple de divinités invisibles et méchantes dont nous devinons le souffle autour de nous. Ce sont les héros véritables et grandioses de ces petits drames modernes bouleversants que sont *Intérieur*, *les Aveugles*, *l'Intruse*, qui resteront peut-être ses chefs-d'œuvre, et qui sont plus terribles en leur genre que les tragédies grecques où la Fatalité était beaucoup plus déterminée et où l'on savait mieux de quoi elle était faite.

Mais le mystère, qui est l'âme de ces drames, s'accommode mal d'une mise en scène trop précise. C'est pourquoi ils resteront surtout du spectacle dans un fauteuil.

D'où tira-t-il la suggestion de ce théâtre? De Shakespeare d'abord, ou plutôt de l'impression particulière que le fantastique intime de Shakespeare lui avait donnée ; mais il pénétra dans Shakespeare par Villiers de l'Isle-Adam, l'auteur d'*Axel*, d'*Elen*, de *Morgane*. Ajoutez-y les poèmes d'Edgar Poe, ceux de Baudelaire, de Mallarmé, les premiers vers d'Henri de Régnier, sans parler des œuvres de l'immédiat précurseur qu'il eut, en Belgique, dans Rodenbach, et vous aurez les principaux éléments

qui l'informèrent et le dirigèrent. Sa gloire reste d'avoir condensé, cristallisé toutes ses sensations éparses et d'en avoir extrait cette série de réalisations si curieuses et si saisissantes.

PAUL HERVIEU

Sa disparition brusque et silencieuse a été un de ces dénouements logiques, mais en coup de théâtre, qu'il affectionnait. Paul Hervieu est mort en héros d'Hervieu. Il venait de dîner en ville une dernière fois. Il a quitté la vie en déposant son habit de soirée et sa cravate blanche, restant jusqu'au bout le dandy désabusé qu'il avait voulu être, l'un des représentants les plus achevés d'une société élégante et sceptique, sur laquelle la guerre a brutalement et pour jamais tiré son rideau sanglant. Lui-même avait certainement compris que c'était fini, irrévocablement fini, non pas de son œuvre, qui avait des chances de lui survivre, mais de cette souveraineté occulte sur une époque aussi loin de lui désormais que cette fin du XVIIIe siècle, à laquelle il avait donné un pendant si curieux.

J'ai dit que Paul Hervieu avait été un héros d'Hervieu ; c'est un héros de Stendhal qu'il eût fallu dire. Stendahl l'eût aimé et admiré. Stendhal n'a pu être que pour quelques amis de la postérité ce que Paul Hervieu a su réaliser pour ses contemporains, à force de tact, de sentiment de la mesure et des bienséances et par cet art suprême qu'il posséda de mettre de la distance entre lui et les autres hommes, se servant pour cela autant de sa timidité que de sa froide poli-

tesse. Sa vie fut un chef-d'œuvre de composition et d'élégante discipline.

Il faut dire que, s'il y réussit à ce point, il y avait en lui, pour cela, une sorte de nécessité physiologique. Né avec une âme orgueilleuse et dominatrice dans un corps un peu frêle, avec une de ces têtes fines de jeune homme, que la jeunesse n'abandonne que tardivement et comme à regret, pour céder sans transition la place à la vieillesse, une intelligence pénétrante à la façon d'une vrille laborieuse, peu d'imagination, quelques dons restreints mais précieux, un goût de la tenue où le débraillé est presque une impossibilité physique, plus que Parisien, puisqu'il était de Neuilly qui est un Paris dépouillé, plus sérieux et plus comme il faut, il se rendit vite compte de ce qu'il était et de ce qu'il pouvait faire.

La plupart des titres de ses ouvrages sont très révélateurs de ses préoccupations dominantes : *l'Armature, les Paroles restent, le Destin est Maître, Connais-toi*, puis *le Réveil, le Dédale, la Course du Flambeau,* autant de mots pleins et mystérieux, qui évoquent le drame d'une âme profonde et qui devraient, tant ils sont beaux, empêcher d'ouvrir les livres qu'ils annonçent et qui n'y sauraient plus rien ajouter.

Quoi qu'il en soit, *Connais-toi* fut la règle de sa vie. Il s'étudia comme on étudie une machine pour mieux utiliser son rendement, voulant savoir ce qui en lui pouvait s'imposer, sinon plaire à son temps, et les côtés par où son époque subirait son ascendant.

Le problème n'était pas pour lui aussi rude que pour d'autres, car il ne venait point en réformateur et en censeur des mœurs. Son ambition était moins d'être un chef que d'être un personnage représentatif, que de canaliser le courant du siècle pour en accroître sa propre force et pour avoir l'air d'être lui-même ce courant.

Rallié à la République radicale, il apparut comme un modèle vivant de l'aristocratie à laquelle on pouvait atteindre sous ce régime et, retournant contre les conservateurs cette ironie distante de grand seigneur et d'homme exquis, qu'on n'avait coutume de trouver que dans les rangs de l'opposition, il donna au monde gouvernemental, par sa présence et son hautain consentement, l'assurance d'un monde enfin arrivé.

Il fit tout cela sans hâte et sans bruit, sans ostentation ni démonstrations oratoires, se bornant à ne point nier son adhésion dans les moments difficiles, à faire alors l'acte de courage opportun qui consiste à serrer une main inquiète, à rassurer du regard une audace révolutionnaire hésitante, et cela en homme qui dédaigne les acclamations de la foule et ne veut rester qu'un penseur isolé et qu'un homme du monde.

Le Monde ne lui en voulut pas ; le Monde n'était pas fâché de compter dans ses rangs un honnête homme, qui avait de si mauvaises relations qu'on pourrait peut-être utiliser un jour et dont on avait la secrète curiosité.

Il y gagna de devenir un grand personnage officiel, un des plus hauts dignitaires de l'État qui lui conféra successivement tous les grades de la Légion d'honneur. Il était fait pour les porter et les faisait valoir. Sous leur vanité, dont sa fierté n'était pas dupe, il voyait la consécration de son talent, proclamé officiellement au sommet de la hiérarchie. Il se savait grand et redoutable et, d'autre part, se sentait au-dessus du soupçon de l'intrigue, ayant plutôt semblé consentir aux honneurs que les ambitionner.

C'était un homme si distingué, en même temps que si consciencieux et de si bon conseil, qu'une fois qu'il avait été président de quelque chose, on n'osait plus le traiter comme un autre, et ses présidences d'honneur devenaient des surprésidences. Il restait le chef suprême, occulte et inamovible, de la Société des

Auteurs dramatiques, et c'est ainsi que sa réputation passa les frontières.

Il ne possédait pas la gloire, mais quelque chose d'équivalent en rayonnement, quelque chose qu'au fond du cœur il devait préférer à la gloire, parce qu'il ne pouvait se plaire et se fier à des grandeurs où sa volonté n'aurait pas suffi à le porter.

***

Je ne m'étendrai pas sur ses débuts dans les lettres. Il vint à une époque intermédiaire, quand les grands romanciers, les Zola, les Daudet, les Maupassant approchaient de leur déclin, quand les dramaturges Augier et Dumas fils se retiraient du théâtre, et à un moment où on commençait à éprouver le besoin de rajeunir les genres. Ce besoin ne se faisait guère sentir encore que dans une élite dans laquelle instinctivement il se rangea. Il subit alors un peu Maupassant, le Maupassant mélancolique et inquiet de la dernière manière, à travers lequel, sans doute, il lut Edgar Poë, et s'essaya d'abord sur des thèmes de psychologie exceptionnelle et morbide, en un style qui se surveillait, louchant à la fois vers le classicisme du XVIIIe siècle et vers l'hermétisme de Mallarmé.

Cependant le roman mondain reprenait un prodigieux essor avec Paul Bourget. Ce fut sans doute ce qui décida de l'orientation de Paul Hervieu, sur qui le cynisme bruyant et les déclamations outrancières de son camarade Octave Mirbeau ne furent pas sans exercer quelque influence. Il n'osa pas, devant ce censeur terrible, se laisser séduire, comme Bourget, aux grâces mondaines, ni prêter, comme lui, à de jolis visages joliment parés des âmes délicieusement troublées et charmantes. Paris commençait à s'emplir d'énigmatiques messieurs et de jeunes hommes au

monocle féroce, sans l'approbation desquels on hésitait à écrire ce qui vous eût semblé bon. La Terreur symboliste se préparait ; le Comité de Salut public se constituait. Il fallait être *littéraire,* c'est-à-dire qu'il fallait se hérisser d'intentions avant de mettre sa plume dans l'encrier et maquiller un peu la Nature pour la rendre acceptable à des connaisseurs dégoûtés. Choderlos de Laclos était revenu à la mode. Paul Hervieu rêva d'être le Choderlos de Laclos de notre société, entamée par le cosmopolitisme, désemparée et dont le vernis de politesse craquait sous la brutalité interne. Et sans doute il exagérait ; mais, en mettant en action ce qui n'était encore que des désirs et des tendances, devinés au fond des cœurs, et qui n'auraient peut-être jamais osé en sortir, il habituait à les voir à la lumière, il faisait croire à leur réalité, à leur naturel, à leur fréquence, et, par un phénomène de suggestion, il enhardissait le monde à ressembler au portrait imaginaire et cruel qu'il en traçait.

Ainsi, sans le vouloir, en croyant seulement être un philosophe et un moraliste implacable, il aidait à créer l'état de conscience qu'il stigmatisait par avance.

Peut-être y a-t-il à cela une sorte de fatalité ; peut-être les écrivains de ce genre ont-ils une fonction providentielle de salubrité qui est d'accélérer les décadences, de hâter la maturation de leurs germes pour que l'erreur donne plus vite ses horribles fleurs, se dénonce elle-même et suscite la crise où elle périra.

Paul Hervieu écrivit dans cet esprit deux romans : *Peints par eux-mêmes* et *l'Armature.* Le succès en fut considérable, et cela en dépit de leur amertume, en dépit aussi d'un style volontairement difficile, qui cherchait à suppléer à l'éclat par je ne sais quoi de sourd, de détourné, d'embarrassé, où se solennisait une pensée dure, précise et cassante. Ces livres plurent

au grand public, parce qu'on l'intéresse toujours avec des histoires qu'il suppose aristocratiques. Il lui semble que c'est dans les salons seulement qu'on peut avoir le moyen de vivre une vie totale et romanesque, et, si on les lui peint sous de noires couleurs, le public est encore flatté d'y retrouver la justification de ces histoires de brigands, si injustement décriées, où il se défendait mal de goûter du plaisir.

Quoi qu'il en soit, ces deux romans étaient des livres solides et forts qui, malgré leur vogue singulière et presque inattendue, avaient dans leur allure quelque chose de déjà classique.

Il est fort probable que, si l'auteur abandonna ce genre, c'est qu'il estimait y avoir dit l'essentiel de ce qu'il avait à dire. C'est une grande marque de conscience artistique que de ne pas vouloir se répéter. Hervieu ne se sentait qu'un romancier d'occasion plutôt que de tempérament, qu'un de ces grands *amateurs*, à qui l'on doit quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus incontestés de la littérature.

Je ne puis cacher le faible que j'ai pour ces êtres fiers qui, aimant passionnément les lettres, éprouvent une certaine pudeur à en vivre comme d'un autre misérable métier et ne leur voudraient devoir que des bonnes fortunes, sans être obligés de reconnaître des égaux dans cette plèbe encombrante, vaniteuse et souvent ridicule des professionnels de la plume.

Ce fut une des raisons sans doute, pour lesquelles il se tourna vers le théâtre. Il semble qu'au théâtre on soit moins homme de lettres. L'argent qu'on y gagne ressemble à des dividendes sur une opération heureuse, à laquelle on a eu la fantaisie de participer.

De plus, il savait qu'il irait à cette Comédie-Française, où il lui était loisible d'imaginer qu'il retrouverait quelque chose de la vieille France. La Comédie-Française diffère moins qu'on ne le croit de ce qu'elle était au XVIII[e] siècle. Les intrigues y persistent,

comme au temps de la cour. On y côtoie les héros du Roman Comique et du Capitaine Fracasse aussi bien que les ombres spirituelles des maréchaux de Saxe et de Richelieu. Adrienne Lecouvreur y donne toujours la réplique à la Clairon.

Paul Hervieu fut invité par M. Claretie à travailler pour la Comédie-Française, dont il rêvait de faire la Maison des auteurs à la mode. Cet homme aimable, ce bourgeois si correct, se souvenait avec tendresse de l'insurgé qu'il avait pensé être et, jusqu'à la fin de son consulat, le plus long sans doute que la Comédie ait connu, on devinait en lui je ne sais quoi d'inquiet, comme s'il se fût demandé si c'était bien sérieux qu'il fût devenu un si grand personnage, après en avoir été un si modeste ; qu'il eût une surintendance pareille, après y avoir été porté par une révolution, dont l'incroyable réussite devait tenir à ses yeux du rêve, puisqu'il y avait participé.

Aussi M. Claretie se demandait-il, en conscience quel était son rôle vis-à-vis de l'antique institution qu'il était chargé de gérer, ce qui valait le mieux à la République et au monde moderne. Cruelle énigme ! qu'il résolut empiriquement, bien que ses goûts littéraires l'inclinassent plutôt à confondre dans le même panier le fini et l'à-peu-près, l'œuvre d'art et sa concurrente, la grande camelote. Du reste, romancier cursif et adroit à s'assimiler, ayant connu le succès à l'égal des plus grands, il n'avait guère eu le temps, laborieux comme il l'était, de s'intéresser à la poésie. Sur ce chapitre, il s'en tenait à Hugo, et, pour les autres, à ce que disait la presse.

Néanmoins, en s'adressant à Hervieu, à Henri Lavedan, à Maurice Donnay, pour remplacer les Augier et les Dumas disparus, il prouva qu'il n'avait pas trop mal vu.

De ces trois grands auteurs, le plus homme de théâtre était certainement Henri Lavedan. Nul n'avait le

génie plus inventif, plus avisé, plus souple, plus prompt à se retourner, plus hardi, ni surtout mieux armé. Lavedan chassait de race. Fils d'un ancien préfet de l'Ordre Moral, qui avait brillé au *Figaro* avant de diriger le *Correspondant*, il avait été élevé à Paris, au cœur même de la société dirigeante, au moment précis où le gouvernement changeait de mains ; il avait assisté, narquois ou attendri, à la transmission des pouvoirs ; il possédait la clef d'une foule d'énigmes psychologiques ; il savait ce qui se cachait sous les phrases ou les formules sonores ; enfin il avait reçu la forte, la vraie éducation catholique et classique, qui jette une telle clarté sur l'âme française que, sans elle, on ne connaît jamais entièrement ; il avait tout ce qu'il fallait pour n'être dupe de rien, en restant indulgent à tout. Dramaturge dans l'âme, intéressé à tous les faits de l'histoire contemporaine, il ne risquait pas de se trouver jamais à court de sujets, ni d'idées, ni d'émotions.

Quant à Maurice Donnay, c'était surtout un poète, de fantaisie gracieuse et changeante, où s'étaient fixés quelques rayons de lune, mais qui a peut-être laissé de ses plumes de cygne un peu partout où il a passé, au Chat Noir, au théâtre. Le succès lui a fait violence ; c'est un indécis, qui a dû se décider trop vite. Il a fait partout de jolies, d'adorables choses, mais était-ce tout à fait celles qu'il avait rêvées et qu'il aurait pu écrire?

Au contraire de celle de Maurice Donnay, jamais œuvre ne porta, autant que celle d'Hervieu, la marque d'une méditation intense et concentrée, ni n'affecta un dessin plus sobre et plus rigide. Classique, certes, mais d'un classicisme légèrement hétérodoxe et qui a quelque chose de protestant et de puritain, il entreprit de réaliser une forme de tragédie aussi dépouillée de ce qui en est l'essence que le calvinisme peut l'être de l'âme du catholicisme.

La conception n'en est pas sans noblesse ; mais l'atmosphère de poésie et de mystère y est trop raréfiée.

Ibsen, dont Paul Hervieu eut sûrement la préoccupation, avait mieux réussi, Dans quelques-unes de ses pièces, telle, par exemple, *Solness le constructeur*, il avait appelé le mystère à son aide, par un procédé extrêmement personnel et ingénieux qui pouvait paraître même antithéâtral, en laissant jusqu'au bout de l'inexpliqué. Ses personnages se meuvent comme des somnambules dans un double plan moral. Chaque mouvement de leur cœur se répercute en une angoisse de leur esprit, sans qu'on puisse saisir complètement le mécanisme qui produit des effets si distincts, bien qu'ils aient chacun leur logique. De simples idées métaphysiques, concrétées maladivement en symboles, rôdent autour du drame comme des forces obscures et méchantes que leur hantise transforme en des sortes de divinités. C'est un art aussi particulier et aussi troublant, dans ses combinaisons presque purement techniques, que celui d'Edgard Poë.

Paul Hervieu n'osa pas s'aventurer jusque-là, mais il en essaya quelque chose. Ses beaux titres, dont j'ai déjà parlé, invitent à chercher dans ses pièces, au delà du sujet traité, un sens ésotérique qu'avec la meilleure volonté du monde on a peine à y découvrir. De même, il se créa un style voilé et obscur, mais ses drames étaient si nerveux et si clairs qu'on ne s'arrêtait pas aux difficultés de la forme, qu'on entendait très bien et du premier coup ce qu'il faisait tant d'embarras et de façons à dire.

Or, ce qu'il disait ainsi ne dépassait pas beaucoup ce que Dumas fils avait dit avant lui. Il s'agissait toujours de cette vieille question de l'adultère et de l'incompatibilité des passions et des lois. Sous la correction louable de la forme, on sentait l'anarchiste gentilhomme, qui regarde la vie avec des yeux de céli-

bataire et de braconnier et à qui toute contrainte est antipathique.

Une fois pourtant, il s'éleva jusqu'à un plus vaste et douloureux problème, dans cette *Course du Flambeau*, d'une mélancolie si forte et si générale qu'elle est, dans sa nudité et sa sécheresse, une sorte de sombre et stoïque poème à la Vigny.

Et cela suffira pour honorer sa pensée de noblesse et pour assurer sa survie. La *Course du Flambeau* a fait faire un pas à la dramaturgie française. Le théâtre de M. François de Curel en procède en partie.

José-Maria de Heredia disait de Racine : « C'est un homme qui poussa le goût jusqu'au génie. » La définition est sans doute insuffisante en ce qui concerne Racine ; mais je crois qu'on peut de dire de Paul Hervieu qu'il poussa la distinction et la noblesse d'esprit jusqu'au plus haut talent.

Il a fait, en toute droiture, ce qu'il a cru devoir faire. L'histoire lui rendra la même justice qu'à son époque intelligente et tourmentée, à laquelle il n'avait plus de raison de survivre.

ALFRED CAPUS

Sa mort a surpris tout le monde. Il portait si jeune ! Certes, sa carrière d'auteur dramatique était à peu près terminée ; mais il avait tout le temps de se retourner et de traduire en de nombreux ouvrages de toutes sortes son expérience des hommes et des choses.

Il a donné à son dernier livre le titre de *Scènes de la vie difficile !* C'était un retour sur son passé. La vie lui avait été plus difficile qu'à d'autres qui ne le valaient pas. Et les années avaient dû lui paraître d'autant plus longues qu'il avait débuté de bonne heure dans le journalisme, à vingt ou vingt et un ans, et qu'il lui avait fallu attendre jusqu'à trente-six ans et peut-être jusqu'à quarante-trois ans son premier grand succès dramatique Il avait pendant ce temps écrit quelques bons livres, mais qui n'étaient pas allés jusqu'au grand public et qui n'intéressaient que des cercles restreints, d'autant plus restreints que c'étaient des romans de journaliste et qui étaient incapables d'enfiévrer les jeunes écoles. Comme journaliste littéraire, il n'occupait que des rubriques de second plan, et le plus souvent sous des pseudonymes. Cela aidait à lire les journaux où il écrivait, mais c'était presque de l'anonymat. On se disait : « Comme

les journaux ont de l'esprit maintenant ! » Mais personne ne songeait à lui en attribuer le mérite. Et même ce nom de Capus avait encore l'air d'un pseudonyme.

Le succès obtenu, personne n'en mesura la valeur réelle. Capus ne semblait pouvoir sortir des Variétés et des Nouveautés, et passait pour un faiseur de vaudevilles. Entré enfin à la Comédie-Française avec *Notre Jeunesse*, son renom d'auteur superficiel l'y suivit. Il ne reçut de la Maison qu'une demi-consécration ; il ne fut pas reconnu comme un grand fournisseur. Il ne frappa pas le grand coup. Il ne donna pas au public l'impression qu'il avait traité le grand sujet. Il plut, il n'étonna pas. Il fut rejeté sur le Boulevard. Là semblait être son domaine. C'était injuste souverainement, car *Notre Jeunesse* valait mieux que tant d'autres œuvres plus prétentieuses et plus célèbres. Il retourna aussi au journalisme. Ce fut là peut-être qu'en ses chroniques hebdomadaires du *Figaro*, il se révéla aux lettrés pour ce qu'il était : un grand ironiste doublé d'un penseur et d'un parfait écrivain. On se mit à lire ses pièces, et on s'aperçut enfin de tout ce qu'elles contenaient de substance et de moelle. Quelques-uns, dont je fus, commencèrent à se dire : « Eh ! Eh ! Comme ce style rend un son plein ! On dirait parfois du Rivarol, et du meilleur. Ne nous trouverions-nous pas, par hasard, en face d'un maître? Ce prétendu amuseur ne serait-il pas l'un des premiers entre nos auteurs dramatiques? Celui dont la langue d'un si beau métal lui donnera les plus grandes chances de survie? En vérité, on le croirait un classique ! »

Cette impression de classique, je l'ai eue, très nette et très forte, à une représentation des *Deux Écoles*, que la Comédie-Française donnait à Anvers. Le temps avait passé sur l'œuvre et l'avait patinée. Tout y était devenu juste, mesuré, sans cesser d'être plaisant. Cela

avait un caractère d'humanité générale et d'universalité où se reconnaissent les classiques, et cela n'avait plus de date.

Évidemment ce n'était pas du Molière, ce n'était même pas du Beaumarchais. Il y manquait la puissance. Les figures n'y étaient pas découpées dans le bronze. Capus n'était pas assez poète, n'avait pas assez d'imagination pour arriver à ce relief et pour tailler en plein rêve quelqu'une de ces figures hallucinantes de grands évadés du génie, de damnés du comique. Mais sa langue, sa pensée étaient dignes des meilleures époques.

Dans l'article que lui a consacré M. des Granges en 1917, il est noté que Capus s'est inspiré, pour son théâtre, de la formule de son temps. Il a imité Labiche, Gandillot, Feydeau, Lavedan, Donnay. C'est très exact. Capus voulait arriver et arriver vite ; il voulait arriver avec la bande, en profitant de la trouée faite. C'est probablement ce qui l'a retardé, ce qui lui a donné cette figure de surnuméraire qu'il a gardée longtemps. Hervieu affichait alors la prétention de faire de la tragédie bourgeoise. Lavedan se renouvelait par ses hardiesses, en reprenant les grands types de notre ancien théâtre et en les adaptant à notre époque. Brieux se spécialisait dans les problèmes sociaux. L'ombre héraldique du Chat Noir stylisait d'avance l'effort de Donnay. Curel s'imposait par l'envergure de son coup d'aile.

Capus, pour aller plus vite, se contentait de faire du théâtre et sans façon chaussait les pantoufles de Gandillot, comptant, pour se distinguer, sur la qualité de son observation et de son style et sur sa verve naturelle. Pour son style, il tombait mal, à un moment où l'on ne passait pour en avoir que si l'on sortait de la simplicité, que si l'on y laissait voir des intentions bizarres et ces marbrures de la décadence dont avait parlé Baudelaire. Or nul n'était

moins baudelairien que Capus. Nul ne se préoccupait moins d'écriture rare que lui. Écrire, pour lui, cela consistait, — et c'est la bonne manière, — à émettre ses idées dans toute leur vivacité et leur élasticité, et non à les habiller d'oripeaux de carnaval. Écrire ne comportait pour lui qu'une seule opération : penser selon son tour d'esprit et dans le mouvement de la pièce ; penser avec intensité, nerveusement et malicieusement, en raccourci, penser en s'amusant ; penser sous pression, penser comme on parle à table, quand on est en verve, qu'on veut plaire et qu'on sent qu'on y réussit. Être soi-même toute la tablée et tous les convives, quand les mots drôles, quand les traits partent de tous les côtés ; organiser en soi la sarabande, avec des êtres d'abord imaginaires, mais qui peu à peu deviennent réels, vivent, rient, crient, chantent, s'interpellent et qui, par le fait qu'ils vivent maintenant, vous échappent et vous surprennent par des sentiments qui, d'abord, n'étaient pas dans le programme, par des mots brillants comme des éclairs, et grâce auxquels on entrevoit des profondeurs humaines insoupçonnées.

La veine ! il y croyait, il était bien obligé d'y croire, puisqu'au fond elle lui avait toujours manqué, puisque des gens qui lui étaient inférieurs réussissaient insolemment, puisque tout cela n'avait pas de bon sens, puisque l'intelligence, le calcul, les préparations les plus habiles échouaient et qu'au contraire les plus maladroits mettaient dans le mille. Il y avait une chose certaine, c'est que son heure, à lui aussi, viendrait quand il s'y attendrait le moins. Elle viendrait, il le savait, parce qu'elle ne se refuse jamais tout à fait à l'homme supérieur et qu'il en était un ; parce qu'elle arrive toujours à qui la mérite et sait l'attendre ; parce qu'autrement ce serait trop absurde et qu'il y avait tout de même un ordre dans l'univers... Ne pas y croire, c'était blasphémer...

Du reste, qui dit la veine ne dit pas le hasard, mais un certain arrangement mystérieux du sort, qui en fait sortir les chances en série, comme au jeu de la roulette ou du baccara. Capus était superstitieux sur ce point ; mais est-ce bien une superstition de penser qu'il y a une règle dans le désordre apparent du hasard et de chercher à la surprendre et à la saisir?

Je crois qu'il fréquenta longtemps les tripots et les salles de jeu, non en joueur, mais en homme qui vient interroger le destin, qui vient l'étudier dans le repaire où son action apparaît seule et fonctionne presque mécaniquement, où l'on peut observer ses coups, ses procédés et presque sa psychologie, les soumettre à une analyse serrée et essayer sur lui du calcul des probabilités. Il venait là sûrement en philosophe et en mathématicien qu'il était, mais avec le secret espoir aussi de capter ses faveurs et de dompter ses caprices.

Dans ces milieux, il rencontra beaucoup de décavés, d'intelligences et de volontés ruinées, de fantoches tragiques ou ahurissants, mais aussi quelques hommes du destin, un Clemenceau notamment. Et lorsque Capus disait : « Tout arrive » et « tout s'arrange », il exprimait ainsi sa conception « providentielle » du monde et sa foi indomptable en son propre avenir.

Mais l'avenir que Capus cherchait, il ne le cherchait pas en dehors de la société au milieu de laquelle il vivait et pour laquelle il se sentait fait. Il était cette société elle-même. Il y reconnaissait sa propre image multipliée, éparse. Il savait que tel était son domaine et son champ d'action, et qu'à aucune autre époque il n'eût trouvé l'occasion d'être plus lui-même. Il y évoluait comme un poisson dans l'eau.

Ce monde allait de la rue Montmartre à l'Opéra. La rue Drouot, avec le *Gaulois* et le *Figaro*, en était le centre ; le théâtre des Variétés le bornait à l'est, le Vaudeville à l'ouest, avec le Café Américain et le

Napolitain, et dans l'intervalle quelques tripots, où on passait une heure de temps en temps. Son royaume, c'était donc le Boulevard, un Boulevard intellectuellement très supérieur à celui de ce pauvre Aurélien Scholl, si démodé ; le Boulevard, avec ses annexes de la rue Montmartre, — où le parti socialiste se constituait au Coq d'Or et au Café Fouillard, — et de la rue Richelieu, au bout de laquelle se dressait, comme en rêve, la lointaine Comédie-Française.

Capus ne venait pas des milieux littéraires proprement dits. Il n'avait fréquenté, ni chez Leconte de Lisle, ni chez Heredia, ni chez Mallarmé, ni chez Coppée, ni chez Daudet ; il n'était pas du Chat Noir, ni du groupe de Médan. C'est dire que tout le mouvement littéraire s'était fait en dehors de lui et qu'il lui était étranger. Cela explique beaucoup de choses, et notamment qu'on ait mis tant de temps à le reconnaître pour un lettré supérieur, car les réputations se font dans les groupes et s'y estampillent.

Il venait des grands journaux. Sa réputation s'était constituée sur le Boulevard, où il était chez lui, où il se mouvait avec aisance et qu'il observait du haut de son monocle. Il était au centre de la République des camarades, de cette tourbe d'aventuriers, de faiseurs, de politiciens, de gens d'affaires et de gens d'esprit, de ce monde d'effarants déclassés, de ratés arrivés, où se faisaient et se défaisaient d'extravagantes fortunes.

C'était la deuxième équipe des dirigeants de la République qui se constituait et, en sa faveur, toutes les lois qui président à l'avancement social semblaient suspendues. La littérature ne s'y était pas encore mise, comme les vers se mettent aux choses avariées, pour achever de les corrompre et de les faisander. Ces audacieux gardaient encore de l'ingénuité. Ils ignoraient les perversités élégantes et se contentaient d'avoir de l'esprit ; ils ne prétendaient pas aux états

d'âme exceptionnels. Le théâtre de Bataille ne les y avait pas encore initiés. C'était l'âge d'or.

Qu'ils fussent dans la déveine ou qu'une extravagante fortune les poussât, ils étaient les premiers à en rire. Ils étaient compatissants et serviables, ils avaient le louis facile et fraternel et s'asseyaient sans embarras sur les principes.

La vie était alors si aisée ! Elle semblait un roman perpétuel et plein des imprévus les plus cocasses, faite exprès pour fournir de la matière aux humoristes et pour se prêter à l'ironie légère. Elle était faite à souhait pour un philosophe indulgent et pénétrant comme Capus.

Cette société, Capus l'a bien aimée. Elle était l'épanouissement de son âme satirique et sans amertume, elle le dilatait. La réussite des uns, la chute des autres, tout avait l'air d'une bonne blague, tant cela tenait à un hasard facétieux, tant cela, au fond, avait peu d'importance, tant cela était selon Capus.

On eût dit que la vie avait adopté le rythme de sa fantaisie. Et peut-être était-ce bien cela? Ces gens, avec qui il soupait, qui vivaient de son esprit, à qui il expliquait le sens de leurs actes en des formules saisissantes, en arrivaient certainement à être des pantins dont il remuait les ficelles, et qui ne pensaient plus, ne se dirigeaient plus que d'après les conseils bouffons qu'il leur avait insinués.

D'autres hommes d'esprit s'en mêlèrent. Une immense joie courait le Paris intellectuel d'alors, où se colportaient les folles anecdotes et les bons mots, devenus anonymes. La vie emboîtait le pas aux théâtres des Variétés, des Nouveautés, du Palais-Royal. C'était délicieux, pas très méchant, et au fond la morale en sortait presque indemne.

Capus écrivait là-dessus des comédies étourdissantes, mais nullement sensuelles, dont la gaîté était saine et qui ne respiraient pas le goût du vice. Tout son art

comique consistait à formuler des définitions, à dégager la logique des actes et des attitudes, à les enchaîner, à les nouer, à en faire jaillir l'irrésistible drôlerie.

Rien de Labiche cependant dans cet art, à l'exception de quelques procédés, dont il relevait l'emploi par l'usage élégant et judicieux qu'il en faisait.

En somme, quand il travaillait pour les Variétés, ce qu'il y donnait n'était pas indigne de la Comédie-Française. Du reste, *la Veine*, qui fut un grand succès, avait été d'abord reçue à la Comédie-Française. Et les Variétés avaient alors une troupe qui rivalisait de distinction et de talent avec les plus remarquables acteurs de la rue Richelieu. Or la qualité d'une troupe indique toujours un peu la qualité des œuvres qu'elle interprète.

En réalité, les œuvres de Capus, qui ne se soutenaient que par leur verve et leur force profonde, sans rien devoir de leur succès au scandale, étaient d'excellentes, de hautes comédies, d'où l'on pourra extraire toute une anthologie de pensées, d'observations vives et profondes, qui méritent de durer à côté des plus fameux recueils des moralistes classiques.

De plus, comme le dit Paul Bourget, quand les historiens futurs voudront se rendre compte de ce que fut notre société républicaine, de 1895 à 1910, ils en retrouveront l'image vivante et fidèle dans le théâtre de Capus.

La forme extérieure de ce théâtre est évidemment toute moderne, mais l'esprit et la langue en sont profondément classiques, non que Capus ait songé à pasticher le style du XVIIIe siècle, mais la pensée en était si conforme à ce qu'il y a de permanent dans l'esprit français et la manière de l'exprimer si vigoureuse et si nette que cela rend le son classique.

Il a écrit en grand prosateur. Il n'était pas poète et il a eu le bon goût de le sentir et de rester à sa place.

Ainsi n'a-t-il pas, comme tant de ses contemporains, gâché sa belle et lucide prose avec le galimatias passionnel soi-disant poétique.

L'horreur qu'il avait de l'emphase et de la fausse éloquence le préserva de verser dans la pseudo-tragédie bourgeoise qui a empoisonné le théâtre contemporain et le rendra insupportable à nos descendants. Il s'est maintenu solidement sur le terrain de la comédie. Et c'est par là peut-être qu'il s'est assuré le plus de chances de durer.

FRANÇOIS DE CUREL

M. François de Curel, qui a succédé à Paul Hervieu à l'Académie française, jouit de plus de gloire peut-être encore que de notoriété. Son nom est illustre, sans être très connu, car il est admiré de l'élite universelle, sans avoir pénétré très avant dans le peuple de son propre pays. Ce n'est pas ce qu'on peut appeler un auteur à succès. La plupart de ses pièces n'ont qu'à moitié réussi ; elles n'ont pas fourni ces longues suites de représentations, qu'obtinrent tant d'autres pièces, maintenant oubliées ou discréditées. Mais elles demeurent dans les mémoires. On s'est habitué à les considérer avec le respect un peu religieux qui entoure les chefs-d'œuvre. Elles se rangent déjà dans les classiques, dont elles ont l'autorité grave, dont elles rendent le son profond. Elles sont le classique d'une certaine génération encore vivante, dont elles expriment, au théâtre, d'une manière forte et durable, les plus hautes préoccupations. Elles dépassent singulièrement en portée et en qualité intellectuelle la plupart des productions dramatiques contemporaines et vont s'apparenter, par-dessus notre frivole théâtre actuel, aux œuvres les plus hautes des autres domaines de la pensée.

C'est, si l'on veut, du Renan, du Taine, du Ber-

thelot, du Pasteur au théâtre, mis en scène par un vigoureux dramaturge. Autrement dit, M. de Curel est un des cerveaux les mieux faits et les mieux meublés de son époque. S'il ne se fût pas découvert un tempérament d'auteur dramatique, il eût pu être un écrivain éminent, riche en aperçus originaux, un critique encyclopédique et pénétrant, qui se fût placé tout de suite au premier rang des *essayistes*. Il est, d'abord, un grand esprit, doté de tout l'appareil nécessaire pour vivre intensément de toute la vie intellectuelle de son temps, pour en connaître et en faire jouer en lui toutes les puissances et tous les ressorts.

C'est l'homme supérieur, supérieurement informé et cultivé, que la nature a doué en plus d'une véritable maîtrise dans son art. Mais cet art, il l'a abordé avec tout son vaste esprit familier à tous les problèmes, et y a transporté toutes ses préoccupations habituelles, toutes ses spéculations.

Il a fait au théâtre ce que d'autres ont tenté dans le roman ; mais, dans le roman, c'était beaucoup plus facile, car le récit se prête aux digressions, le livre se ferme et se rouvre, au gré du lecteur, tandis qu'une pièce de théâtre est une bataille qu'on livre au spectateur et qui ne comporte guère d'interruption. Une fois le rideau levé, il faut que l'ouvrage tienne le public sous le charme, sous peine d'être déchiré et dévoré par ce même public impatient et railleur, qui, venu pour s'intéresser, ne supporte pas un instant de s'ennuyer. En quelques minutes souvent, le sort d'une pièce se décide. Il y faut donc un arrangement si sûr et une puissance captivante si rare que l'auditoire se sente complètement dominé. Il faut que, dans le silence de son cabinet, l'auteur se dédouble, se fasse foule lui-même et écoute sa propre parole avec l'oreille et l'âme d'un simple spectateur. Et songez à quelle maîtrise doit être parvenu un auteur qui

porte pour la première fois au théâtre des débats sur les plus hautes questions philosophiques, religieuses, sociales et morales ! Cela peut tourner si vite au dialogue métaphysique, et M. de Curel n'a pas toujours pu échapper à ce danger, où sont notamment tombés aussi, et plus lourdement encore, G. d'Annunzio dans sa *Joconde*, et Maeterlinck dans *Monna Vanna*.

Le théâtre de M. de Curel n'est donc pas celui d'un auteur dramatique ordinaire, mais d'un penseur, qui a plié le théâtre à sa pensée et s'en est servi comme de son mode personnel d'expression. A ce point de vue, c'est un monument de l'idéologie de notre temps. L'auteur a su faire des drames émouvants avec ce qui n'était que la matière de dialogues philosophiques. Il a honoré le théâtre, en en faisant une haute production de l'esprit, comparable en portée et en signification aux meilleures qui aient pu se produire sous la forme simple du livre.

Il a donc partiellement réalisé un vieux rêve, qui fut celui de beaucoup de lettrés, de rendre au théâtre toute sa dignité morale et intellectuelle et, par conséquent, de le réhabiliter. L'idéal de la scène avait été trop longtemps le même que l'idéal de ce qu'on appelait naguère le monde des boulevardiers, monde de viveurs sceptiques et superficiels, ignorant de sa propre corruption, écume brillante d'une civilisation qui se décomposait. Ces boulevardiers transportaient à la scène leurs aventures intimes, leurs tics, leur conversation persifleuse, leur sourire détaché et leurs bons mots, ainsi qu'un certain sentimentalisme faisandé, admis comme étant de bonne compagnie. Au fond, c'étaient de simples comédiens, qui se jouaient entre eux la même comédie qu'ils allaient applaudir le soir, et dont leur vie était la perpétuelle répétition. Leur personnage évoluait entre Le Bargy, Guitry et Huguenet, selon leur âge ou leur corpulence. Entre acteurs et auteurs mondains, c'était à qui donnerait

des autres l'imitation la plus parfaite et la plus élégante, si bien que, de copie en copie, de décalque en décalque, la vie de certains et leur théâtre en étaient arrivés à si bien se confondre que l'un n'était plus que la continuation de l'autre dans un scénario de plus en plus aminci et qui emportait tout le monde vers je ne sais quelle humanité absurde et spirituellement saugrenue.

Or M. de Curel vint, et on entendit un tout autre son de cloche, celui des penseurs et des véritables dirigeants. Et pourtant, ces penseurs et ces dirigeants, dont il était l'organe, étaient bien jusqu'à un certain point de la même famille sociale que les viveurs et les « théâtreux » dont je viens de parler. Les uns et les autres faisaient partie du même monde, car ils avaient été formés à la même école et ils étaient mus par les mêmes idées fondamentales. Chez tous, on retrouvait la théorie évolutionniste, telle que l'avaient filtrée les cerveaux de Renan et de Taine. Il y manque le sentiment de l'infini et du mystère, autrement dit un sentiment religieux vrai. La vie est surnaturelle, c'est toujours à cela qu'il faut revenir, si l'on veut, dans l'ordre de la pensée, ériger quelque chose de durable. C'est par cela que Pascal garde le charme de sa supériorité éternelle ; c'est par là qu'il reste le plus tragique des penseurs et qu'il s'apparente, en quelque sorte, à Shakespeare, lequel a écrit : « Il y a beaucoup plus de choses au ciel et sur la terre qu'il n'est donné à ta philosophie d'en concevoir, Horatio » ; et cette autre admirable réflexion de Prospero dans la *Tempête* : « Notre vie est faite de la même substance que nos rêves. »

Ce n'est pas à Shakespeare que fait songer le nom de M. de Curel, c'est plutôt à Ibsen, dont il balance la réputation. Mais l'attrait incommunicable d'Ibsen est dans ses énigmes. Avec *Solness le Constructeur*, Ibsen a véritablement élevé une tour de songe au

milieu de nos esprits et vers laquelle la pensée ne peut plus s'empêcher de se tourner, tant elle est haute et douloureusement mystérieuse. Voilà vraiment ce qui s'appelle créer un symbole, car ce qui caractérise un symbole, c'est qu'il continue à vivre en nous d'une vie qui lui est propre, tout en laissant sans cesse s'écouler de lui une signification inépuisable.

M. de Curel a, lui aussi, tendu à réaliser un théâtre de généralisation et de symbole. Rien que d'en avoir eu l'ambition témoigne de la noblesse avec laquelle il a abordé l'art dramatique. Il me paraît y avoir moins bien réussi qu'Ibsen. Ses symboles, comme nous le verrons plus loin, se superposent trop exactement à son idée pour qu'ils n'aient pas l'air plutôt d'allégories, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Le symbole est une des plus hautes créations de la poésie. Il est spontané et se constitue avant l'idée, qu'il contient virtuellement, mais que l'auteur lui-même peut ne pas apercevoir tout d'abord, tandis que l'allégorie n'est qu'une idée habillée.

Le théâtre de M. de Curel est quelque chose d'intermédiaire entre le théâtre d'Ibsen et celui de Paul Hervieu, sur lequel il représente un progrès considérable.

***

M. de Curel porte en lui une double hérédité de hobereaux lorrains et de maîtres de forges. Il est au confluent du passé et de l'avenir. Les modernes et hardis féodaux de l'industrie ont mêlé en lui leur sang au sang appauvri, mais si distingué, de la vieille noblesse. Il a respiré à la fois la mélancolie de choses exquises et surannées et l'ivresse jeune de la conquête et de la force.

Il y a je ne sais quelle rusticité dans l'aspect physique de M. de Curel. C'est le Génie sauvage de sa

terre et de ses forêts lorraines. C'est sous cet aspect que les anciens habitants du pays, les païens devaient se représenter leurs dieux familiers, nés comme eux du sol avec les chênes noueux, auxquels ils ressem blaient, mais doués de l'intelligence profonde des choses et d'une puissance amicale et redoutable. Ces reviviscences des fils aînés de la terre chez certains hommes ne trompent guère et annoncent, en général, des destinées exceptionnelles, des forces simples, qui rappellent les forces de la Nature.

En voyant M. de Curel, on voit tout de suite le chasseur et même le braconnier, qui sait tous les secrets des bêtes et les mœurs des bois. Il a l'œil du piqueur et est fait à souhait pour le justaucorps de velours, autour duquel s'enroule la trompe de chasse, et pour la casquette ronde galonnée.

Mais dans cette tête, faite pour être vue au grand air et dans son horizon de bois, de rochers, d'étangs, entourée de meutes héraldiques, imaginez que le songe et la pensée habitent et représentez-vous le travail solitaire qu'ils y font.

M. de Curel, avec ce physique si particulier et les goûts qu'il indiquait, croissait en sens inverse de la fine jeunesse au milieu de laquelle sa naissance l'avait placé. De bonne heure il dut sentir qu'il en était séparé. De bonne heure dut se former en lui une âme de réfractaire, avec le vague sentiment d'une revanche à prendre. Il se trouva donc tout de suite dans les meilleures conditions pour juger son milieu, et il le fit sévèrement.

De plus, fils de grands usiniers, il se trouva initié, dès son enfance, et presque sans s'en apercevoir, à tous les problèmes que pose, pourla société et pour les Etats, le développement prodigieuxde l'industrie modenre. Il assista à la véritable révolution économique produite par la découverte anglaise de la déphosphatation des minerais et à son application

au minerai lorrain. Les réalités profondes de la politique lui furent révélées par les préoccupations et les conversations familiales. Il s'habitua aux initiatives, aux décisions rapides et fécondes, ainsi qu'à l'art de commander. Il fut élevé à la grande école des affaires.

Ses goûts le portant vers les lettres, il dut tout lire, mais avec un esprit que l'habitude des affaires avait orienté vers les solutions positives et modernes. Il avait de bonnes raisons pour croire à cet esprit scientifique auquel sa maison devait sa grandeur. Par définition, un Curel ne pouvait être qu'un homme moderne, quoique respectueusement compréhensif d'un passé dont une partie de son ascendance lui révélait la valeur toujours à demi vivante. Si beau pourtant qu'il eût été, on n'est pas fait pour vivre dans le passé, mais dans le présent avec ses contemporains. Venu à une heure de transformations économiques profondes, M. de Curel en conclut qu'aux révolutions d'ordre matériel devaient correspondre des changements non moins profonds dans l'ordre spirituel. Et il adopta l'opinion, assez répandue alors, que le christianisme n'avait été qu'une étape dans l'évolution religieuse du monde, étape désormais franchie. Néanmoins le christianisme, en disparaissant progressivement mais définitivement des âmes, laissait en suspens derrière lui une foule de graves questions, que M. de Curel étudiait avec toute l'impartialité et la sagacité possibles, en attendant qu'elles se résolvent selon leurs lois propres. Du reste, la vie ne lui avait pas enseigné à être pessimiste et il considérait qu'il fallait tout prendre au sérieux, mais rien au tragique.

Mais à vouloir être tellement l'homme d'aujourd'hui, on risque de n'être pas autant l'homme de demain.

Visiblement la pensée actuelle s'oriente vers une conception plus mystique de l'Univers. Il faudrait être aveugle pour ne pas apercevoir à de nombreux

signes les courants qui se forment. Je ne dis pas que ce mysticisme sera nécessairement chrétien ; mais, ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il est le résultat du puissant ferment catholique.

Il y a deux catégories d'esprits irréductibles : ceux qui estiment que tout est simple et clair et ceux qui soupçonnent derrière les choses visibles un autre ordre de choses invisibles. Il y a ceux qui trouvent la vie toute naturelle et ceux qui la pressentent surnaturelle. De ces derniers étaient Shakespeare et Pascal, et bien d'autres d'assez bonne compagnie.

Tant que la vie coule régulièrement et aimablement entre les choses, on peut se contenter de leur face extérieure et philosopher selon le goût du jour; mais il s'élève parfois de telles tempêtes dans les âmes, il passe dans ce monde moral de tels cyclones, qu'il arrive qu'on s'aperçoive que tout cela n'est qu'une muraille fragile, derrière laquelle il se passe quelque chose de tout autre.

Les théories dont se paie chaque génération sont usées avant elle. Il n'y en pas pour la durée d'une existence d'homme. L'Evangile seul ne vieillit pas. Chaque siècle, en s'y mirant, y retrouve son image et le sens de ses rêves.

Quoi qu'il en soit, M. de Curel a dû beaucoup lire, dans sa jeunesse, ses contemporains, et suivre attentivement, quoique de loin, le mouvement littéraire, un peu à la façon de certaines gens de province, qui s'abonnent de seconde main aux revues, et qui finissent toujours par tout savoir, tout de même, après quelques semaines de retard.

Toutes les écoles ont laissé des traces en lui. Il a certainement beaucoup lu de romans de l'époque naturaliste et surtout de cette époque où déjà soufflait un peu de la poésie qui précéda immédiatement le symbolisme. Il fut même tout de suite symboliste d'instinct.

Ajoutez qu'il ne se borna probablement pas à suivre le mouvement littéraire français, mais qu'il dut suivre avec non moins d'intérêt le mouvement littéraire à l'étranger, et particulièrement en Allemagne. Sa Lorraine natale est encore pays de frontière et de marche. Elle touche aux zones intermédiaires et un peu de culture germanique s'y peut glisser par les provinces rhénanes. On y regarde, en tous cas, de temps en temps, ne fût-ce que par méfiance, ce que fait le voisin ; on s'y tient au courant de ce qu'il pense.

Enfin, la Lorraine, ayant vécu longtemps séparée de nous, a gardé mieux que nos autres provinces françaises ses libres habitudes, et même probablement quelque chose qui ressemble à une littérature locale, plus intime, plus familiale que la nôtre, et qui mit sûrement son empreinte sur l'esthétique de M. de Curel.

Celui-ci, à la fois grand seigneur de la richesse et de l'esprit, habitué à la décision et à l'action, dédaigneux par conséquent des petits moyens littéraires, le jour où il se résolut à écrire des ouvrages, les écrivit de la même plume simple, ferme et sûre, dont il se servait pour rédiger ses rapports ou ses lettres intimes. Le style, chez Curel, est clair, sobre, aisé, suffisamment coloré. C'est moins de la littérature purement française que de la littérature universelle. Et c'est ainsi, du reste, que s'est posée, devant le monde, la personnalité de l'auteur. On se trouve en face d'un grand dramaturge, de nationalité française, mais de conception européenne et qui intéresse tous les peuples au même degré, qui mérite chez tous les peuples la même attention déférente, la même admiration, le même rang élevé. Il ne perd rien à changer de langue, car sa syntaxe a quelque chose d'universel et de neutre.

Ayant résolu de se consacrer à la littérature dramatique, il y entre comme il serait entré dans un conseil

d'administration, en homme qui en a étudié profondément la technique, qui sait ce qu'est une œuvre de théâtre, en d'autres termes, non en apprenti, mais en maître consommé. Il y entre, non pas pour y faire ce que font les autres, mais pour y faire et y dire ce qu'il veut. Tout de suite, il est chef d'école. Il n'a pas étudié sottement Alexandre Dumas fils et Pailleron, mais plutôt les théâtres étrangers classiques et modernes. Rien n'est plus grand, rien ne fait plus honneur à l'homme que la fierté léonine de ce début. Au lieu de prendre une suite, comme l'a fait Hervieu, qui s'est posé en successeur de Dumas fils, François de Curel, que ne talonne pas le besoin du succès immédiat et qui veut ne faire qu'une tentative d'art désintéressé, entre en scène avec un théâtre entièrement nouveau, du moins en ce qui concerne la France.

***

Ses premiers sujets de pièces, il les emprunte naturellement au milieu dans lequel il a vécu. Descendant d'une vieille famille de noblesse provinciale, il est en réaction contre elle. Il sent qu'avec son physique et son âme de faune génial, il lui sera éternellement étranger. Il juge ce monde fini, il en compte les tares et les préjugés, et cependant il est trop artiste pour n'en pas saisir vivement le charme si délicatement fondu avec la beauté des choses qu'il aime, avec la mélancolie grandiose des vieux châteaux, des maisons seigneuriales, des bois, des forêts, des étangs et de tous les animaux héraldiques qui les peuplent. Il commence par trouver ces gens arriérés, stupides, immoraux, figés dans une vaniteuse immobilité ; mais, à mesure qu'il les peint dans le cadre où ils se définissent, il les dégage peu à peu involontairement tels qu'ils sont et il est obligé de reconnaître qu'ils ne manquent ni d'allure ni de valeur tragique.

Ce sont des Fossiles, soit, mais qui portent en eux toute l'élégance d'un magnifique passé. Leur psychologie est sommaire, mais quelle ligne superbe dans leurs moindres gestes et jusque dans leurs pires déchéances !

Les premières pièces de Curel, *l'Envers d'une sainte, les Fossiles*, firent scandale, comme font scandale les livres de prêtres qui critiquent l'organisation de l'Eglise, les livres d'officiers qui dénoncent l'armée. Certains n'ont pas encore pardonné sans doute cette apostasie apparente de la noblesse par un noble authentique.

Mais de quelle sombre et presque involontaire beauté rayonnaient ces pièces, au fond si romanesques et si poétiques dans leur tristesse. Depuis Balzac, personne n'avait crayonné encore de pareils dessins d'intérieurs et n'avait fait mouvoir des âmes plus profondes en des existences si vides et en apparence si stériles.

C'est que M. de Curel est peut-être encore plus peintre et romancier qu'homme de théâtre. C'est un grand romancier à qui le roman apparaît sous la forme dialoguée et dramatique. Aussi ses premiers actes, qui ne sont que des expositions de milieux et des tableaux de mœurs, sont-ils presque toujours ce qu'il y a de plus remarquable dans ses pièces. Ils leur créent une atmosphère si prenante qu'elle enveloppe et protège les actes suivants, les laisse se dénouer dans le dialogue philosophique, ne mettant plus aux prises que des idées.

On s'explique sans peine l'enthousiasme d'Antoine devant des œuvres qui, si inespérément, se présentaient à lui, au moment où il rêvait de renouveler le théâtre moderne, qui se présentaient à lui, dis-je, telles que, dans ses conceptions les plus ambitieuses, il n'eût pas osé en rêver de pareilles. Tout y était : la nouveauté, l'audace, l'ampleur, la puissance tranquille

et sûre d'elle-même, tout, et jusqu'à cette signature éblouissante d'un noble, d'un prince de l'industrie, d'un moderne féodal qui, nouveau Mirabeau, désavouait sa caste et se dressait comme un révolutionaire intellectuel.

La rencontre d'Antoine et de Curel décidait de la victoire du Théâtre Libre. Antoine avait trouvé son Ibsen. Je conçois que ceux qui ont vécu ces belles heures frémissantes ne puissent plus les oublier.

Pour *le Repas du Lion*, M. de Curel n'eut encore qu'à puiser dans sa propre expérience. Il s'y agit des rapports des patrons et des ouvriers et de la meilleure solution à la question sociale. Seulement, cette fois, l'auteur conclut en grand patron qu'il est. Je ne dis pas qu'il ait eu tort, je serais même assez enclin à lui donner raison, provisoirement au moins, car, s'il faut choisir entre deux solutions également matérialistes, je préfère, à tout prendre, la plus fière, celle qui assure le plus grand bénéfice à la civilisation. Or j'ai dit plusieurs fois mon avis là-dessus : les grandes époques de la civilisation furent toujours celles où dominèrent les grands marchands; les banquiers, et par conséquent aussi les grands industriels. Aucune école ne vaut l'école des affaires. Il en sort presque toujours une génération d'élite.

Mais, à un autre point de vue, la théorie bien connue de M. de Curel me semble courte et dangereuse, comme toutes celles d'où l'idée chrétienne est non seulement absente, mais orgueilleusement éliminée. C'est une théorie de maître, une théorie à la Nietzsche, donc luciférienne. Elle consiste à prétendre que le véritable bienfaiteur de l'ouvrier est celui qui, créant de vastes industries, travaille pour soi, car il augmente le bien-être général. Seulement M. de Curel oublie de dire que, dans une société uniquement matérialiste et inorganisée, laissée à elle-même sans cadres hiérarchiques, il ne peut plus y avoir de sécu-

rité pour personne. Il ne faut pas qu'il s'imagine que les ouvriers resteront tranquilles. Ils n'ont jamais été si agités et si exigeants qu'aux époques de bien-être et de gros salaires. La question sociale est, avant tout, une question morale et le restera. Du reste, le patronat individuel n'est qu'une situation transitoire et déjà aux trois quarts dépassée.

En réalité, pour qu'il y ait paix sociale, il faut l'adhésion de tous les esprits à la même doctrine. Or, je ne vois pas le monde prêt à s'incliner devant la théorie qui confère le droit divin aux surhommes. Si M. de Curel et ceux qui pensent comme lui tiennent à s'y draper, leur attitude ne manquera pas d'une hautaine beauté, mais ils en seront quittes pour finir en beauté.

Le Repas du Lion est, malgré tout, une œuvre de combat, une affirmation, un acte public. C'est une pièce d'actualité reposant sur une théorie momentanée, sur la fortune aléatoire d'un argument.

Ainsi, ayant épuisé, dans ses premières pièces, les sujets que son expérience lui fournissait, M. de Curel se tourna vers des sujets plus généraux. Celui de *la Nouvelle Idole* est emprunté à un fait-divers de la *Gazette des Tribunaux*. Il s'agit, on s'en souvient, d'un médecin qui, considérant une de ses malades tuberculeuses comme perdue, s'avise de tenter sur elle *in anima vili* une expérience. Il lui inocule le cancer. Mais la malade guérit de la tuberculose et meurt du mal qui lui a été inoculé. Le sujet traité pose ainsi un cas de conscience professionnel éminemment dramatique. Inutile de dire que l'auteur en a tiré toute la philosophie et toute l'émotion qu'il contenait. C'est une des meilleures pièces d'un genre que nos contemporains ont plus d'une fois abordé avec succès.

Le Coup d'aile, inspiré de la fameuse aventure coloniale Voulet-Chanoine, est, de toutes les œuvres

de M. de Curel, celle que je préfère, celle qui me paraît avoir le plus de chances de durer. L'auteur y a campé une figure saisissante et inoubliable d'aventurier. Peut-être certains, à cause de ce relief même d'un caractère, à cause aussi de l'émotion puissamment romanesque qui s'en dégage, qualifieront-ils la pièce de mélodramique. Je leur répondrai qu'il n'y a pas plus de « mélo » là dedans que dans Shakespeare et que ce qu'ils prennent pour du mélo, c'est du drame tragique. Le titre : *le Coup d'aile* ne convient pas seulement au sens moral que M. de Curel a voulu donner à sa pièce. C'est aussi un coup d'aile dans le sens esthétique, M. de Curel ayant abandonné là ses théories, et s'étant livré à son imagination vigoureusement poétique. En raison des circonstances, la reprise de cette pièce à la Comédie-Française fut interdite par la censure. Souhaitons que l'interdiction en soit levée et que cette œuvre soit connue autant qu'elle le mérite.

M. de Curel a refait complètement sa *Fille sauvage*, montrant ainsi l'intérêt qu'il y attache. Il a entrepris d'y définir son attitude intellectuelle à l'égard du problème religieux et d'y donner le résumé de ses idées sur le passé et l'avenir de l'humanité. Le danger du genre est de faire tourner le drame à la conférence contradictoire. La seconde édition nous montre que c'est bien dans cette direction que l'auteur a accentué son évolution. Il eût été préférable, à mon avis, de faire le contraire et d'éliminer la discussion pour rentrer plus avant encore dans le drame. Une œuvre d'art doit, avant tout, être une œuvre vivante en soi. Plus elle est vivante et mieux le mythe, but suprême de toute création poétique, se constitue.

On connaît le sujet de la pièce : Paul Moncel, un intellectuel imbu des idées de la science expérimentale moderne, découvre, en quelque coin de l'Afrique, une fille purement sauvage. Il se la fait donner par

le chef de la tribu, pour tenter une expérience. Il va tâcher d'en faire une civilisée, pour voir le résultat que cela donnera. En conséquence, il la mène en France, la place dans une maison d'éducation spéciale, où sa sœur est religieuse, puis, quand la jeune fille est devenue une fervente chrétienne, il lui ôte la foi, et, comme elle est intelligente, il lui fait suivre tous les cours possibles à la Sorbonne, au Collège de France et ailleurs, jusqu'à ce que, la jugeant enfin arrivée au point extrême de culture où peut atteindre une Européenne, il la renvoie en Afrique, lui fait épouser un roi du pays, avec la double arrière-pensée de voir ce qu'il en adviendra et de faire servir l'expérience à la cause de la France. Le résultat, ainsi qu'il fallait s'y attendre, est qu'il a fait de la jeune femme une parfaite athée, qui, dans sa désillusion atroce, n'emporte que haine pour les civilisés et mettra tout son savoir et toute sa supériorité intellectuelle au service de ses instincts sauvages, que la culture reçue n'a servi qu'à rendre plus dangereux.

Nous savions cela ; nous savions qu'un barbare civilisé, rendu à son milieu originel, est toujours rendu à la barbarie. Et nous avions pensé que c'était tout le sens que M. de Curel avait voulu donner à son apologue dramatique. Mais il nous confesse, dans sa préface, que son objectif était bien plus vaste, et que cette fille sauvage n'était autre, dans sa pensée, que le symbole de l'Humanité qui, partie des plus féroces instincts, s'élève à l'aide d'idéaux religieux successifs, et retombe chaque fois qu'elle s'aperçoit que son idéal n'était qu'une illusion et qu'un rêve.

Je veux bien que ce soit cela, mais l'auteur a été obligé de le dire à satiété, et dans le texte même et dans sa préface, ce qui prouve que son symbole était moins bien venu qu'il ne le supposait.

C'est qu'on ne fabrique pas des symboles à volonté et avec préméditation. Le plus sûr, pour les trouver,

c'est de ne pas les chercher. Ils ne sont pas des créations directes de l'homme, mais des créations de la nature dans un terrain humain choisi. Faisons œuvre d'art d'abord. Plus l'œuvre d'art est haute et parfaite, plus il y a de chance qu'elle se mue en symbole. Les productions de l'esprit sont soumises à des lois supérieures comme les productions de la terre. Nous ne sommes que les collaborateurs de Dieu qui œuvre en nous. Faisons ce que nous pouvons et laissons-lui faire le reste : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.* N'est-ce pas la meilleure conclusion à ce chapitre qui n'est déjà qu'une série de conclusions?

Mais que ceci ne nous empêche pas de rendre à César ce qui est à César et à M. de Curel ce qui est à lui. C'est un des plus grands noms du théâtre contemporain, et un des plus nobles novateurs qui s'y soient révélés depuis longtemps. C'est en examinant l'œuvre d'hommes tels que lui qu'on se rend compte enfin du grand effort silencieusement tenté depuis trente ans par plusieurs pour rendre à la France toute sa dignité et toute sa grandeur. Ils sont le flot profond. Tout le reste n'est que l'écume.

HENRY BATAILLE

En février 1895, le propre jour où fut rétablie la promenade du Bœuf Gras, qui ne marqua, hélas ! pour moi que le départ d'un nouveau septénaire de vaches maigres, je fis, au Théâtre Mondain, en présence d'un public que le fatidique Bœuf avait clairsemé et réduit à cent vingt personnes environ, une conférence sur Henri de Régnier, alors peu connu de la foule, mais admiré d'une élite avec ferveur. Les jeunes d'aujourd'hui ne peuvent que difficilement s'imaginer quel grand silence se fit dans le monde des Lettres, lorsque commencèrent à résonner les premiers et si nobles poèmes de cet aristocratique favori des Muses : *les Episodes*, *Tel qu'en songe*. Il y avait là quelque chose d'inentendu encore, une grande voix lointaine et mélancolique et l'arrivée, à point nommé, d'un prince du rêve, d'un chevalier au cygne, précédé de sirènes, et, dans un air subtilement doré où flottaient ses chimériques oriflammes, tout un cortège de nymphes et de chèvre-pieds, revenus des contrées hyperboréennes et ramenant d'exil avec eux de délicates et frileuses figures d'ondines et de fées.

Mon auditoire n'était pas nombreux, mais il était de marque, puisqu'au premier rang étaient assis Mallermé et Heredia.

J'avais demandé à Régnier quelle interprète il souhaitait à ses vers. Il me désigna Berthe Bady, deux grands yeux noirs fiévreux dans un jeune visage coiffé à la vierge, deux petites mains de Chimère griffante, une voix ardente que de précoces éraillures rendaient encore plus passionnée. Pauvre Berthe Bady, si longtemps l'âme et le visage du théâtre d'Henry Bataille et qui, brusquement abandonnée de celui qui avait été votre Animateur, le compagnon du Beau Voyage, votre époux enfin, allâtes finir si douloureusement et si discrètement dans une auberge de campagne votre existence de nonne manquée et votre beau et court voyage ! Pèlerine de l'art ou petite marionnette, naïve culpture d'un rêve passionné, pauvre Mélisande qui vous êtes ignorée, votre fin illumine d'un rayon de poésie étrange le théâtre rude où vous avez passé, où vous avez crié et où on ne peut pas s'empêcher de vous voir et d'entendre encore la voix de l'étrangère que vous y fûtes ! Car vous n'étiez pas de ce théâtre. Vous y avez erré comme un fantôme. Vous étiez le fantôme de la jeunesse de votre poète, l'évocation vivante du rêve qu'il avait voulu tuer en lui. On vous croyait la Vie, et vous n'étiez que le souvenir. Votre répudiation fut un exorcisme.

Berthe Bady me présenta Bataille. Je les invitai tous les deux à dîner au restaurant avec un ami journaliste. J'avais fait préparer un petit repas de qualité. Bataille arriva tard, la mine chavirée et presque mourante. Il demanda de la viande saignante. Nous parlâmes avec enthousiasme des poésies de Verhaeren, qui nous transportaient. Mon ami le journaliste me dit, en s'en allant : « Ils lisent trop Verhaeren. Ça les épuise. »

Le mot était drôle, peut-être vrai, Tout le temps que j'ai connu Bataille, je l'ai connu mourant. Il habitait alors un petit appartement, rue Frochot, à Montmartre, et j'y allais dîner souvent. Il me lisait, au fur et à mesure qu'il les composait, les vers de sa *Lépreuse*

et quelquefois ceux du *Beau Voyage*. Il me donna sa *Chambre Blanche*. C'étaient les vers exquis d'un enfant malade. Il les avait réellement écrits, étant enfant, avec une étrange divination littéraire. On ne peut pas savoir jusqu'où remonter pour ne pas le trouver homme de lettres accompli, dégageant avec une clairvoyance extraordinaire et une réelle maîtrise tout ce que les sentiments et les idées de son âge pouvaient contenir de poésie éternelle. Aussi, quand il voulut plus tard publier ces vers, n'eût-il à peu près rien à y retoucher et, en sortant du collège, se trouva-t-il de plain-pied avec les symbolistes qu'il avait pressentis. Et sa *Chambre Blanche* et son *Beau Voyage* font-ils écho aux poésies de cet autre charmant solitaire que fut Francis Jammes, le poète d'Orthez. A vingt-trois ans, fort en avance sur les autres, il préludait par sa *Lépreuse* au théâtre symboliste.

Pourtant la neurasthénie le terrassait et ses yeux étaient éperdus de détresse intérieure et de froide épouvante. Je lui demandai de quoi il souffrait et comment cela avait commencé : « J'ai senti un jour, me dit-il, quelque chose qui se cassait dans ma volonté. La terrible obsession avait enfoncé la porte et depuis je suis sa proie. »

Une circonstance futile me fit cesser de le voir, sauf à de longs intervalles. Il ne dut rien comprendre à mon éloignement qui n'avait pas de cause ou plutôt qui avait une cause organique : au fond, il ne m'était pas nécessaire. Je l'appréciais fort, j'estimais sa haute intelligence, sa droiture, sa force, sa noblesse même, car il n'y avait rien en lui de bas ni de vil. Mais à sa poésie charmante il manquait je ne sais quoi pour me séduire. Quelques vers de Jammes ou de Laforgue me causaient un véritable enchantement, mais je trouvais les siens trop tristes. J'y respirais comme un relent d'infirmerie. Ils sentaient la tisane et le phénol. Même sa *Lépreuse* ne m'arracha point de larmes ni ne me fit vibrer. Je n'y

sentis nulle part le grand coup d'aile ni le grand coup d'archet. Que c'était loin des divins tercets de Charles Cros !

A *la Lépreuse* succéda *Ton sang !* un drame sur la transfusion du sang, et toute cette chirurgie acheva de me dégoûter. Je cessai de le suivre.

Pourtant je lus de lui, quelques années plus tard, dans l'*Illustration*, un conte de Noël, qui me parut merveilleux.

Il y avait certainement chez Bataille, quand il voulait s'en donner la peine, un grand artiste.

Cependant ceux qui le voyaient continuaient à me parler de sa neurasthénie, qui ne l'empêchait pas de produire œuvre sur œuvre et de conquérir de haute lutte la célébrité. Ce malade était de la race de Jules César à qui son épilepsie n'ôta rien de sa lucidité et fut peut-être, au contraire, une source d'énergie. Bataille ne se défendît contre la folie qui le guettait qu'en travaillant sans relâche dans le sens opposé à son mal. Et c'est pourquoi sans doute il étouffa en lui le poète trop sensible, trop rêveur qu'il avait été dans sa jeunesse, le poète malade, et se jeta, à corps perdu, dans le réalisme et dans l'action intellectuelle, étendant chaque jour ainsi les parties saines de son cerveau et reconquérant pied à pied, parcelle par parcelle, le terrain envahi par la névrose. Et ce fut certes un beau spectacle de méthode et de volonté.

Sa tête était belle ; son front vaste et lumineux enveloppait une intelligence puissante ; le nez fin et régulier, la lèvre ironiquement pincée, le menton napoléonien exprimaient l'énergie prévoyante et indomptable.

Comme ces chefs qui se sont formés dans de longs et obscurs combats, il était prêt, après avoir défendu sauvagement sa raison contre les démons, à lutter contre les hommes. Ah ! il portait bien son nom. Il a « bataillé » jusqu'au dernier jour, pour imposer la

formule qui lui donnerait la domination. Sa vie n'a été qu'un long défi aux hommes et aux opinions.

***

Je viens de lire quelques-unes de ses œuvres, d'affilée. Il n'y a pas à dire, ce fut un rude bonhomme. Cependant je crois qu'il n'y a pas grand compte à tenir des poèmes de son âge mûr. Malgré les grandes qualités qu'on y trouve, c'est du fatras. Les beaux poèmes ne se font pas ainsi par surcroît. Ils sont affaire de loisirs et exigent une concentration d'âme, une sérénité incompatibles avec le métier qu'il faisait. Ce ne sont pas des sous-produits de l'intelligence, des résidus d'usine, habilement traités.

Je crois plutôt que *la Chambre Blanche* et *le Beau Voyage* ont quelque chance de durer, dans ce qu'on pourrait appeler la petite littérature. Il y eut autrefois en Bataille un *poeta minor*, qui se situe aux débuts du symbolisme, à côté et un peu au-dessous de Francis Jammes, un petit poète curieux, mort jeune, délicat et fragile, complet cependant, un petit être, une petite existence, une petite âme, éteinte un matin comme une bougie derrière les rideaux blancs : *animula blandula, vagula.*

Mais un grand poète ne sort pas d'un petit poète, n'en est pas le prolongement et la transformation. Un petit poète reste un petit poète toute sa vie. Il y avait en Bataille un *poeta minor* et un grand dramaturge. S'il était resté ce poète, il eût, de loin en loin, donné des choses exquises, mais il eût fallu pour cela se contenter de demeurer au second plan. Bataille ne pouvait pas être un grand poète. Il y eût été trop inélégant, trop gauche. Ses idées avaient de l'envergure parfois, mais le style ne suivait pas, le style ne tenait pas à une certaine hauteur, il claquait, il était boueux. A côté d'un vers superbe, d'autres pendaient, formaient

loques, comme des drapeaux mouillés. C'était du Victor Hugo, du Musset, du Baudelaire dans les bastringues d'un quatorze juillet orageux.

Il dut s'en rendre compte obscurément. En tout cas, il n'était pas homme à négliger ses avantages. Et puis, comme je l'ai dit plus haut, il était obligé d'occuper son esprit, de ne pas le laisser s'énerver dans l'attente ni dans la recherche des sujets rares. *La Lépreuse*, ce n'était pas mal, c'était même très bien. Une légende romantique, avec une valeur de symbole, un mystère du moyen âge, en petits vers naïfs, adroitement évocateurs. Ce pouvait être le commencement d'un théâtre néo-chrétien. Oui, mais on ne trouvait pas, tous les jours, des sujets de cette qualité. Et c'était peut-être se donner beaucoup de mal pour rien. Après tout, n'était-il pas suffisamment classé comme poète maintenant pour tenter du moderne?

Le symbolisme, c'était très beau, certes, mais cela n'allait pas bien vite. Les chefs-d'œuvre tardaient à sortir, le mouvement paraissait manquer d'ampleur. Ça partait mal, ça traînait. Ça conduirait Régnier à l'Académie : c'était le plus clair résultat. Mais les autres ?

Et Bady qui le tarabustait pour avoir des rôles ! Et la Vie qui était là dehors, immense, tourbillonnante, curieuse, et dont il ne faisait rien ! Pourquoi n'en serait-il pas le Shakespeare, ou le Balzac dramaturge? Il n'avait peut-être pas beaucoup d'années à vivre. Pourquoi ne jouerait-il pas sur les deux tableaux? Pourquoi, après avoir conquis les délicats, n'entreprendrait-il pas de conquérir la foule?

De tels scrupules, de tels débats de conscience littéraire peuvent sembler extraordinaires aujourd'hui; mais, il y a seulement vingt-cinq ans, ils se posaient devant chacun de nous.

Le théâtre nous semblait un peu en dehors de la littérature. C'était, à nos yeux, une littérature de journalistes

bien doués, d'arrivistes un peu pressés et de formation sommaire.

Cependant quelques-uns allaient de l'avant. Paul Fort fondait l'Œuvre. Le Théâtre Libre était attirant et sympathique. Maeterlinck nous faisait rêver. Moréas travaillait à son *Iphigénie*. Becque, Hervieu étaient respectés. On suivait avec curiosité l'effort de Bataille. Donnay gardait un parfum du Chat Noir. Lavedan avait parmi nous des camarades. Enfin, la rive droite était peu à peu évacuée par les symbolistes. Mallarmé avait cessé ses admirables causeries du soir, Heredia se préparait à quitter la rue de Balzac. Nous ne savions plus où nous réunir. Chacun de nous, sans guide, sans liaison avec les autres, continuait sa vie comme il pouvait, tâchait de s'orienter parmi les circonstances et parmi les hommes, en se souvenant cependant qu'il avait été symboliste et qu'il lui en devait rester quelque chose, une empreinte spéciale, une marque.

Bataille aborda le théâtre avec toute sa cérébralité, sûre d'elle-même, orgueilleuse et dominatrice. Il choisit, pour les traiter, les cas les plus tristes, les plus humiliants pour la dignité humaine. Quand on expose les sujets qu'il osa aborder, on en ressent un peu de honte et de malaise. Il voulut faire, nous dit-on, un théâtre d'amour. En réalité, il faut, au lieu du mot amour, lire: les égarements des sens, les folies du retour d'âge, et tous ces épouvantables secrets où sombre parfois, en une minute, l'honneur des familles. On pourrait appeler Bataille le *misogyne*, comme les Grecs stupéfaits le firent pour Euripide, car il s'attaque aux femmes, aux mères, aux jeunes filles, à tout ce que la société avait coutume de respecter jusque-là et d'idéaliser volontairement. Évidemment, d'autres l'ont fait, d'autres ont fondé le théâtre sur l'adultère, mais pas avec cette férocité, pas avec ce parti pris de ne nous rien dissimuler, de nous faire boire l'infamie jusqu'à la lie, de

nous saouler de honte. Les autres idéalisaient l'adultère ; lui, non, il le réalise. Il nous le fait voir, côté de la famille, devant les enfants atterrés et dans toute sa tragique impudeur. C'est maman Colibri qui part avec un camarade de ses fils ; c'est Mme Férioul, qui oublie tout à coup ses devoirs et se perd avec le premier venu, avec un de ces louches individus sans nationalité définie, gibier de correctionnelle, pour qui la femme est une proie et un moyen d'existence. C'est une jeune fille de grande famille, qui s'enfuit avec un homme marié, un familier de la maison. Le coup de foudre? Non ! Le coup de folie, un mauvais effet du printemps, un réveil de l'instinct, une rupture imprévue de ce fragile enduit, dont la religion et la civilisation avaient recouvert la nudité originelle. Et c'est la catastrophe irrémédiable.

Un tel théâtre est-il immoral? Cela dépend du point de vue. Il est évident qu'en sortant d'une représentation de *Maman Colibri* ou du *Scandale*, peu d'honnêtes femmes peuvent être tentées de suivre de tels exemples. Le châtiment des malheureuses victimes vous donne le frisson. C'est la forte douche, la douche sévère. Il n'y manque rien. Et Bataille invente les rencontres les plus cruelles, tourne et retourne la situation en tous sens, pour qu'aucune horreur ne nous en échappe. N'est-ce pas lui qui disait : « Lorsque deux personnages ne doivent pas se rencontrer, je les mets face à face. » Plus l'explication est pénible et plus il y insiste, plus il la fait durer. C'est même un de ses procédés favoris.

En faut-il conclure que ce théâtre soit inoffensif? Je crois, au contraire, qu'il nous a fait beaucoup de mal. C'est que l'idée de Bataille est celle-ci : « Honnêtes femmes, ne méprisez ni Mme Férioul, ni maman Colibri! Qui sait si vous ne choirez pas plus bas encore ! Entre une femme honnête et une femme déchue, il n'y a souvent que l'épaisseur d'une fugitive occasion. Nous avons tous été à deux doigts du crime ; nous l'avons

frôlé de notre désir. Une pelure d'orange sous notre pied nous eût fait rouler dans un abîme d'ignominie. » Et cela est, hélas ! exact jusqu'à certain point. Il n'est personne de nous, dont l'âme n'ait effroyablement vacillé à certaines heures de notre existence. Nous avons été sauvés par miracle et presque malgré nous : « Je connais la conscience d'un honnête homme, puisque j'en suis un, disait Joseph de Maistre. Eh ! bien, c'est quelque chose d'assez malpropre. »

Tout cela est vrai. Les confesseurs le savent bien, qui doivent entendre de singulières confidences. Il est très vrai que, sans le secours de la grâce, on n'irait pas loin avant de subir le sort des compagnons d'Ulysse. Et il y a des grâces de ce genre, des préservations miraculeuses pour ceux que la Providence ne veut pas déconsidérer d'avance, quand elle leur destine un rôle sérieux, Tout cela est parfaitement vrai et chacun de nous peut se dire : « Je suis un coquin qui l'a échappé belle. » Il y a de quoi remercier Dieu et se tenir en humilité. Évidemment ! Seulement doit-on le dire? Tout cela dépend de l'endroit où c'est dit. Et je crois que le théâtre est précisément un des endroits où il ne faut pas trop le dire. Le public va au théâtre comme à une fête. Et ce mot de fête exprime la haute idée qu'il s'en donne à l'avance. Il vient là comme à une vie plus belle, comme à une vie modèle, plus dense, plus concentrée, plus essentielle, plus idéale, plus vraie ; il vient là comme à la vie véritable, telle qu'elle est, quand on la considère d'un peu haut, telle qu'on n'a pas le temps d'ordinaire ni les moyens de la voir, parce que les détails vous en cachent l'ensemble. Il en résulte que le cas exceptionnel lui apparaît là comme le cas normal. Il s'y habitue, il arrive à le réaliser intérieurement, à se mettre dans l'état d'esprit voulu pour le reconstituer.

Il n'est pas douteux que, dans ces vingt ans où a triomphé le théâtre de Bataille, la société a de plus en

plus ressemblé à ce théâtre. Ces peintures de mœurs, dont la hardiesse scandalisait et révoltait au début une partie du public, sont devenues exactes. Les ménages, les familles du type Henry Bataille se sont multipliés tellement qu'on n'y fait presque plus attention.

Ses défenseurs diront qu'il avait pressenti cette société, qu'il avait su la voir avant nous, et que cela fait honneur à son génie. Je ne le crois pas ; je crois que la société actuelle est, pour une part, la fille de Bataille. L'homme est un être d'imitation et qui se règle sur des modèles qu'il croit de bonne coupe et de bon ton. Il y a des moments où le libertinage est bien porté, d'autres où la vertu est à l'ordre du jour. Il y a des modes dans les mœurs, comme il y en a dans le costume. Et tous les êtres faibles, insuffisamment armés par l'éducation, les traditions de famille, un bon atavisme, sont indifféremment capables de devenir des héros, de braves gens ou des crapules. Tout dépend pour eux du milieu où ils vivent et des exemples qu'ils ont sous les yeux. Ils ne prétendent ni à être meilleurs, ni à être pires que les camarades. Ils ne veulent pas avoir à rougir devant la galerie, et c'est tout ; mais ils ne veulent pas être dupes non plus, en se refusant des plaisirs que les voisins se permettent.

Je dis qu'une certaine société actuelle, de plus en plus étendue, est fille de Bataille, parce que Bataille a été peut-être le créateur, en tous cas le représentant le plus fort, le plus puissant de ce qu'on peut appeler le théâtre de mœurs. Il a eu l'ambition d'être une sorte de Balzac du théâtre, de peindre les milieux les plus variés, d'écrire une sorte de « physiologie de l'amour » à travers tous les rangs de la société. Il l'a fait souvent avec une sûreté, une ampleur, une perspicacité, une verve, une vie admirables, d'autres fois avec une fièvre morbide et un peu de perversité. Certains passages fleurent la cocaïne.

Seulement. Balzac a pensé, vécu sa Comédie humaine

en homme d'État. Il y a porté un regard de grand historien. Bataille n'a pas eu de préoccupation nationale, il est resté humanitaire, il s'est placé au point de vue de la compréhension et de la pitié, uniquement, un peu à la façon des Russes, et l'on sait à quoi a abouti la pitié russe.

C'est la religion de la pitié. N'est-ce pas aussi la religion de l'Évangile? Certes, il y a beaucoup de pitié dans l'Évangile, beaucoup de pardon, mais il y a aussi quelque chose qui n'est pas dans le théâtre de Bataille, une divine méthode pour relever le pécheur et le diriger vers la sainteté. La pitié n'est qu'un correctif, elle n'est pas un fondement sur lequel on puisse édifier une société. Employée seule et sans mesure, elle est révolutionnaire et anarchique.

Quoi qu'il en soit, venu à une époque qui fut peut-être, en un certain sens, une des grandes époques de l'art dramatique et qui fournit toute une pléiade d'auteurs remarquables : Porto-Riche, Lavedan, Donnay, Brieux, Hervieu, Capus, Flers et Caillavet, Curel, Bernstein, Fabre, etc., Bataille s'y montra un des plus personnels et des plus originaux, un de ceux dont l'influence sur l'évolution de son art fut le plus décisive et le plus marquée. Il arriva presque à imposer sa formule à tous ses confrères, ce qui équivalait à prendre le pas sur eux, à devenir leur chef et leur maître. Et il est certain qu'aucun ne le dépassa dans l'art de conduire une scène à nombreux personnages, de donner une impression de vie grouillante autour de ses protagonistes, sans nuire à l'unité de l'action, ni à son intensité. Son dialogue est étonnant ; ce n'est plus de la littérature, c'est la vie même de la rue, de l'atelier, du café, des salons, transportée toute vive sur la scène avec Henry Bataille lui-même au milieu, gesticulant et pérorant dans la foule.

Sa langue n'est plus la langue littéraire, c'est la angue usuelle l'argot de cette époque. Jamais langue

ne porta à un pareil degré sa date. Aussi datera-t-elle très vite.

Et on en pourrait dire autant des idées, des situations, et de toute l'œuvre sans doute. Cette œuvre est l'expression de la société dirigeante, entre l'exposition de 1900 et la guerre. La guerre en sonna le glas. Cette société n'a pas disparu complètement, mais elle fait l'effet de la société de Louis XVI après la Révolution. Il apparaît qu'un cycle est fini ; il finissait, quand la guerre commença. Bataille eut beau n'en pas vouloir convenir : le *Mane, Thecel, Pharès* était écrit sur le mur. L'essentiel de son œuvre était fait ; son rôle était terminé.

Déjà des manifestations significatives se sont produites. Le théâtre de foule, le théâtre à nombreux personnages ne semble plus avoir la vogue. De jeunes dramaturges, comme Géraldy, vont à l'extrémité contraire et font des pièces à trois personnages. Si le mouvement continue, c'en sera fini des grandes troupes, et les pièces du genre de celles de Bataille cesseront bientôt d'être jouables et peut-être d'être lues. Quand on les ouvrira plus tard, la langue qui y fut employée aura vieilli. Vieillies aussi apparaîtront les idées. Elles n'intéresseront plus que les historiens.

L'erreur littéraire de Bataille, qui fut aussi l'erreur de son temps, ce fut de croire à la vie et de se répéter avec Verlaine que *tout le reste est littérature*, en méprisant la littérature. Oui, le reste est littérature, ce qui signifie qu'il n'y a que la littérature qui reste, c'est-à-dire le poème où est fixé l'aspect du rêve de chaque génération qui passe, où est fixée l'attitude de chaque époque en face de l'Amour et de la Mort.

De tout le théâtre de Bataille ne se dégage aucune de ces grandes figures synthétiques où l'Humanité se reconnaît et qui, fabuleuses, sont mille fois plus réelles que la Vie. Il n'a pas créé un seul type qui s'impose, il n'a pas su écrire *l'Embarquement pour Cythère*. Il n'a

pas su s'élever jusqu'aux grandes généralisations ; il est resté pris dans la foule ; il s'est, sans s'en apercevoir, laissé rouler avec elle dans son flot, qui l'emportera Cette génération ne reviendra plus. Elle est déjà passée et son peintre avec elle.

Bataille n'a pas voulu faire de la littérature. Il est à craindre que la littérature ne le réclame pas.

MOUNET-SULLY

S'il eût vécu chez les Anglais, ils l'eussent anobli. Il en était plus digne encore que Sir Henry Irving.

En France, il n'a même pu obtenir d'être de l'Institut. Vainement par trois fois, il a posé sa candidature à l'Académie des Beaux-Arts. Cette Académie, dont il eût accru le lustre, l'a écarté.

Il s'obstina, car il estimait que là était sa place et qu'il était de son devoir de revendiquer pour le comédien le rang qui lui revenait de droit parmi les artistes.

Toute sa vie fut employée à démontrer qu'on pouvait être un grand tragédien et un parfait gentilhomme. Avec sa fine barbe, sa tenue toujours impeccable, rien, à la ville, sinon sa haute allure et sa virile beauté, ne le distinguait des autres gens du monde.

Son éducation protestante lui avait donné ce goût de la correction extérieure, qui ne l'abandonna jamais. La religion dans laquelle il avait été élevé ne lui était qu'une fierté et un signe de race dont il tenait à s'envelopper jusqu'à sa mort. Son âme n'était plus qu'un temple vide que la foi avait déserté, mais que consacrait encore le souvenir des luttes des ancêtres, qui s'étaient peut-être battus à la Rochelle contre le cardinal de Richelieu. En perdant leurs croyances, il avait gardé toutes leur passions. C'était avec une

ferveur de camisard qu'il avait embrassé l'art, sa suprême religion. Il y porta l'enthousiasme, le zèle assidu, les fortes tendresses d'un zélateur biblique, mais aussi sa dureté farouche et une sorte de sombre fanatisme. Il était sans pitié pour quiconque déshonorait l'art par son incapacité.

Intellectuellement, il était de la génération des grands Parnassiens. C'était un frère radieux de Leconte de Lisle, de Banville, de Heredia, de Sully-Prudhomme, de Mallarmé. Il ne s'en doutait pas, mais on s'en apercevait vite à son sentiment de la plastique, à la splendeur de son rêve, à son goût des réalisations précises et minutieuses, à sa recherche de la ligne et du style, à sa diction flexible et musicale. Les Parnassiens ne s'y trompèrent pas et le reconnurent, par leur admiration, pour un des leurs. Lui les ignora, se croyant un solitaire qui chantait sa chanson et ne s'apercevant pas qu'il était comme eux le produit d'une époque. Il est vrai de dire que ces poètes, d'un goût souvent si pur et si haut, restèrent à moitié route et, attardés dans les précieuses orfèvreries de leurs vers, ne songèrent jamais à s'élever jusqu'aux grandes compositions. Seuls, les moins bons d'entre eux : Coppée, Silvestre, Mendès, firent du théâtre. Banville, qui en fit d'exquis, n'eut l'air d'y voir qu'un badinage. Les autres, réduisant leur ambition aux anthologies, furent un peu des ratés volontaires.

Ainsi, ils avaient, au milieu d'eux, pareil à eux, un interprète aussi parfait qu'ils le pouvaient rêver, et ce furent eux qui manquèrent au rendez-vous que leur avait préparé la destinée !

Ce furent, du reste, des années de grandes promotions intellectuelles que ces toutes dernières années de l'Empire et ces premières années de la République, où commencèrent à se silhouetter, à côté des Heredia, des Sully-Prudhomme, des Coppée, des Mallarmé,

des Rodin, les inoubliables artistes dramatiques qui eurent noms Mounet-Sully, Sarah Bernahrdt, Coquelin. C'était aussi le temps où se dressèrent les Gambetta, les Ferry, les Clemenceau et, d'autre part, les Daudet, les Zola, — curieuse époque tout de même, qu'on ne peut bien juger qu'en rapprochant tous ces noms, si différents en apparence, mais tous également expressifs de volontés nouvelles. Ils représentaient l'équipe des ouvriers fondateurs de la troisième Répubique, ardents à lui donner une politique et une doctrine d'art. Peu à peu, ils disparaissent comme si leur rôle collectif avait été de remplir les longues années de paix inquiète de l'Entre-deux-Guerres. A dix ans de distance, ils étaient suivis d'une nouvelle équipe de rechange et de complément, moins spontanée peut-être, mais plus ordonnée et plus sagace et à laquelle nous devons, — dans le domaine du théâtre, — les Silvain, les Paul Mounet, les Féraudy, les Bartet, dont les médaillons se viennent ajouter aux premiers et achèvent de caractériser cette époque, où l'acteur dramatique a tenu tant de place, comme pour répondre à l'appel de Gambetta qui voulait établir chez nous la république athénienne ! Et, en vérité, dans ce temps qui fut souvent celui du cabotinage, observons que ces acteurs en furent peut-être le moins coupables. En tous cas, ils ont travaillé de tout leur cœur. Ils furent probes et consciencieux, intelligents, éclairés, lettrés, et ils ont haussé considérablement leur profession. La poésie et les arts leur devront beaucoup ; l'enseignement pratique que donnèrent leurs interprétations fut souvent plus fécond que celui de la Sorbonne. Et aucun, parmi eux, ne nous a plus révélé et appris de choses que Mounet- Sully.

***

Bien qu'il écrivît d'agréables vers et eût été capable, s'il l'eût voulu, de composer, lui aussi, de belles œuvres, comme il tint à me le prouver, en me lisant l'admirable premier acte de son *Gygès*, une de ses idées les plus chères était que l'art du comédien et du tragédien égalait tous les autres. Cet art consistait, pour lui, à réaliser dans son corps une série d'œuvres magnifiques, à en faire non seulement la statue ou la peinture vivante du dieu ou du héros, mais ce dieu ou ce héros lui-même, à confondre dans une même extériorisation leur pensée grandiose et sa personne, à devenir soi-même leur propre et rayonnant symbole.

Le souci de réaliser en lui surtout de la beauté et de la beauté idéale, immortelle, de choisir par conséquent dans les traits de la vie seulement les plus purs et les plus significatifs, l'amena à se séparer du comédien, dont la tâche est de refléter dans son visage mobile la succession rapide des impressions les plus fugitives. Aussi fut-il très peu comédien. Il fut le tragédien par excellence et, comme le tragédien antique qui portait le masque, il arriva à faire de son visage une sorte de masque superbe et expressif d'un seul sentiment de douleur ou de passion, mais si profond et si beau qu'il le fixait, pour ainsi dire, dans une sorte d'éternité. Il cessait d'être tel ou tel homme, il réalisait tel type d'humanité, surpris et arrêté pour toujours au moment précis où il se livrait tout entier. Ainsi son art rejoignait-il celui du peintre et du sculpteur.

C'est de la sorte que son Œdipe aux yeux crevés devenait l'exhibition de l'homme de douleurs ; que son Polyeucte se dressait comme un Christ blanc devant Pilate ; que son Hamlet, svelte et tourmenté

Van Dyck, soufflant sur son aigrette noire, rendait sensible à jamais le noir songe, montant impérieux dans son âme comme un sombre panache de fumée et de folie. Tout son effort tendait à ramasser l'idée, à la concrétiser dans une image définitive et qui fût la perfection. Il arrivait ainsi à dégager, à son insu, le sens philosophique profond qu'enfermait la fable de la pièce. Il nous révéla, par son interprétation d'Œdipe, le sens transcendant de Sophocle, comme il fut près de nous rendre visible un coin de la pensée de Shakespeare.

Son art de tragédien, il le porta si haut qu'il atteignit le point où tous les arts se rejoignent et où les grandes vérités et les grands symboles se rencontrent comme en un carrefour idéal.

Cette conception fit de lui une sorte de solitaire et d'artiste unique en son genre, car partout le tragédien n'est qu'un comédien tragique. Comme le comédien, il tire presque tous ses effets de la mimique et de la mobilité plus ou moins effrayante de son visage. C'est le cas, notamment, de tous les tragédiens italiens, qui sont de puissants réalistes. Quand à ce réalisme cruel ils ajouten tl'élégance de l'allure et du geste, comme Salvini et Rossi, ils deviennent les idoles des peuples. Je crois qu'il en va un peu de même chez les Anglais. Aussi le public de leurs admirateurs était-il tout désorienté devant la manière de Mounet-Sully, qui en était tout le contraire. Il ne le comprenait, ni ne le goûtait réellement.

En général, du reste, notre art tragique demeure un peu fermé aux étrangers. La vérité, c'est que la tragédie n'est guère que de chez nous. Ailleurs, elle se confond avec le drame. Sa lenteur majestueuse, l'ample et noble mélopée de nos alexandrins aux larges ondes musicales y contrarient le spectateur pressé et impatient d'émotion. Elle tend vers la stabilité marmoréenne et la sérénité du poème, et le mouve-

ment intérieur qui la soulève, où passent des vagues de fond, n'en rompt jamais les lignes.

Ce fut le mérite de Mounet-Sully de l'avoir compris et d'avoir, dans l'architecture grecque ou versaillaise de la tragédie, ressuscité, avec les fureurs qui les animent, les figures et les attitudes des vieux bas-reliefs et, ayant repris l'immobilité du masque, d'avoir usé d'une diction où se retrouvait quelque chose du porte-voix antique. De là, ces cris qu'on lui reprochait et qu'on ne trouvait pas vraisemblables. Mais ces cris, n'était-ce pas la voix même des marbres qu'il faisait revivre?

On les a, du reste, également reprochés à Lekain et à Talma. Ils tiennent donc à cette conception plastique et sculpturale de la tragédie, qui prétend transporter le spectateur dans un monde de héros marmoréens et de demi-dieux. Ces cris sont pour traduire les orages élémentaires d'âmes à la fois plus primitives et plus grandioses.

Mais, si Mounet-Sully rugissait parfois comme un dieu blessé, nul ne chanta comme lui les vers de l'Amour, du Rêve et de la Mélancolie. C'est pourquoi on le qualifia justement de grand ténor de la diction. J'ai ouï dire à tous les comédiens qui se souviennent de ses débuts que jamais on ne vit rien d'aussi merveilleux que Mounet jeune soupirant les vers d'Hippolyte à Aricie, et que la façon dont lui répondait Sarah Bernhardt.

Il n'y eut jamais d'amoureux pareil au théâtre. Avec lui, Hernani, Ruy-Blas s'élevaient jusqu'à la tragédie.

Lorsqu'il mettait en scène ma *Sophonisbe*, pour laquelle il se passionna et où il demanda lui-même de jouer Syphax qui fut sa dernière création, il écarta impatiemment le jeune acteur Soarez qui jouait Massinissa et prit sa place. Alors je pus voir ce qu'était jouer un rôle d'amour. Quelle chasteté passionnée,

quelle grâce enveloppante, quelle jeunesse dans tous ses gestes ! Mme Bartet en était, comme nous tous, plus que nous tous, confondue d'admiration. Mais nul autre, après lui, ne pouvait redire la leçon.

Je n'oublierai jamais, non plus, la manière dont il mit en scène le quatrième acte de cette pièce, la première fois qu'elle fut jouée par Jeanne Rémy. J'avais vu à l'œuvre un autre prodigieux metteur en scène, Silvain. Celui-ci, c'est le mouvement et et la vie débordante, c'est le dompteur qui excite ses fauves. Mais le quatrième acte de *Sophonisbe* est une action qui se fond lentement et s'évapore dans la mélancolie d'un adieu à la vie. Je sentais l'acte bon, mais je n'étais pas sans éprouver une secrète inquiétude sur la façon dont il serait présenté. « Ne vous tourmentez pas, me disait Mounet-Sully. Vous verrez. Ça ira tout seul. » Et, en effet, il se mit à composer avec les jeunes figurantes des groupes qui formaient des tableaux ravissants.

Il tira un parti adorable de l'intelligente petite qui représentait le fils de Sophonisbe. Au moment où sa mère s'en sépare pour mourir, il le faisait reculer jusqu'au bout de ses bras : « Oh ! comme il est loin, comme il est déjà loin ! » disait-il pour exprimer le sentiment de la situation et rendre plus éperdu le geste par lequel la mère le ramenait sur son sein une dernière fois. Puis ce fut le départ, au bras de la nourrice. Lui-même le plaça, comme font les bohémiennes qui s'en vont pour de longues routes, de façon que le petit corps s'élevât, en s'éloignant, comme une petite tour, qu'on pût voir de plus loin. C'était d'une beauté et d'une mélancolie à arracher des larmes.

Tel fut Mounet-Sully, artiste, surtout artiste et presque rien qu'artiste, vivant tellement en dedans qu'il lui restait peu à donner à la vie et à la conversation, en sorte que l'ami très réel et très doux qu'il

était avait très peu de choses à vous dire et laissait souvent se perdre la conversation. Il n'avait rien du théoricien. Au contraire, il vous expliquait ses rôles d'une façon un peu bizarre. Heureusement que de ses conceptions psychologiques il gardait peu de chose dans l'exécution, qui était chez lui d'une sûreté et d'un bonheur incomparables.

Nul ne le remplacera et on ne l'égalera qu'en faisant autrement, mais il a rempli sa fonction historique et contribué à orienter magnifiquement la tragédie renaissante.

SARAH BERNHARDT

Sarah est morte après plus de soixante ans de théâtre. Le souvenir de ses débuts tantôt semblait se perdre dans la nuit des temps, et tantôt rayonnait comme un récent feu d'étape. C'était l'immémoriale Sarah, la grande Bédouine de la moderne Bible d'Israël, l'Aïeule au visage d'idole, celle qui ramassait en elle tous les traits de la Race : prophétesse, reine d'Orient, mère incomparable, amante, épouse et surtout chef de sa tribu. Sur toutes les routes des deux mondes et des temps avaient couru en tous sens ses chariots. Son cortège faisait penser à celui de la reine de Saba ; elle avait la beauté des filles de Tyr et de Sidon et le rire de Dalila. Elle avait connu les gloires d'Ispahan et les détresses de Babylone. Avec un regard de ses yeux, une attitude de son corps et le timbre jeune de sa voix, elle écartait les siècles, faisait sur elle le ciel du désert et vous transportait où elle voulait.

Elle était Sarah, mais elle était aussi Barnum, comme l'avait appelée sa rivale Marie Colombier, et en cela elle était bien de son peuple. Elle était la prodigieuse Juive, qui s'entendait à lancer une tournée comme ses cousins de la haute banque s'entendent à lancer une émission, par quelques-uns

de ces moyens peu nombreux, simples et sûrs, qui ne manquent jamais leur effet. Sa publicité affolait les Américains. Du reste, la publicité ne relève-t-elle pas directement de l'art dramatique, n'est-elle pas une mise en scène? En dehors des pièces de son répertoire, il y en avait une en cent actes divers, qu'elle composait à mesure et où elle était merveilleuse : c'était la comédie de sa propre existence aventureuse, c'était l'amusante et fantasque comédie de la comédienne romantique qui avait choisi pour théâtre l'univers ; la comédie-feuilleton : « Sarah Bernhardt et les lions », « Sarah Bernhardt et le Niagara », « Sarah Bernhardt attaquée par les Peaux-Rouges », « Sarah Bernhardt qui commande un cercueil en bois de rose », « Sarah Bernhardt en ballon ». Elle avait ainsi habitué les journalistes à ne pouvoir se passer d'elle. Elle avait créé dans les journaux une rubrique devenue bientôt indispensable. La réclame déchaînée par elle, avec un sens étonnant de son époque, la précédait ou s'essoufflait à la suivre. Sarah balançait la popularité de Gambetta, de Hugo, de Déroulède, de Boulanger, et cela sans presque se déranger. Il lui suffisait de faire venir le photographe et de lui donner une ou deux poses, dont s'emparaient l'imagerie et la légende, ou bien elle envoyait un télégramme à sensation.

Tout le monde connaissait sa beauté de vitrail, sa figure de mosaïque byzantine, cette inoubliable tête faite pour suggérer aux peintres mille chimères ornementales, mille subtils motifs décoratifs. Tête de théâtre, s'il en fût jamais, cire vivante, émail animé, masque amoureusement sculpté par quelque préraphaélite, Botticelli ou Ghirlandajo ou Pérugin, qui aurait voulu exprimer les passions païennes avec des modèles qui avaient servi à peindre les vierges chrétiennes. Oui, masque vraiment !... ingénu et troublant, ardent et douloureux, sourire plein d'énig-

mes, fixé dans l'insaisissable, ou plutôt marionnette qui aurait une âme illuminant son visage et qui, d'une voix au timbre d'or, au rythme saccadé, harmonieusement fiévreux, modulerait une antique et mystérieuse plainte !

En effet, comme tous les protagonistes de la grande école française, comme Mounet-Sully, comme Rachel, — que la pratique de notre alexandrin et de nos textes tragiques nationaux avait habitués à la large diction, à la parole réfléchie, au style, en un mot, c'est-à-dire à l'expression toujours surveillée et contenue des passions les plus ardentes, — Sarah ne mimait presque rien : tout était dans l'émotion incommunicable de sa voix. L'attitude de la tête, la pose du regard, la silhouette et le geste lentement suivaient la situation, s'arrangeaient comme pour une peinture et s'arrêtaient comme un tableau de maître dans une sorte d'idéale immobilité, où la scène se résumait et se ramassait perpétuellement. A quelque moment de son jeu qu'on la vît, elle se détachait sur la scène, en une beauté harmonieuse, qui faisait d'elle pour les yeux une œuvre d'art. Chez Mounet-Sully, c'était souvent de la sculpture à la Phidias et du bas-relief ; chez Sarah, c'était de la peinture.

Je ne sais si je suis très clair et si je ne fais pas du galimatias. Je veux dire que nos grands acteurs de poésie ne sont pas des mimes, dont les moindres sentiments se traduisent en grimaces, mais qu'au contraire ils gardent le plus souvent une certaine immobilité de visage et cherchent à se donner des expressions de portraits ou de statues, les expressions qu'un grand peintre ou qu'un grand sculpteur leur donnerait, s'il avait à les représenter dans la scène qu'ils jouent. Ce peintre ou ce sculpteur serait obligé, entre les diverses expressions, d'en choisir une seule, qui les résumerait toutes et en serait la synthèse.

Pour cela, il s'aiderait de toutes les ressources de son art, il ne se bornerait pas à copier des traits, mais composerait un tableau, où la disposition des draperies, la distribution des couleurs, l'éclairage, la pose de la figure, l'attitude du corps, tout concourrait à produire l'effet recherché. Eh ! bien, le grand acteur français est celui qui, par les mêmes moyens, arrive à donner de lui-même une perpétuelle vision d'art, à être son propre peintre et sculpteur. Pour cela, il doit se défendre de toute trépidation, de toute agitation et obéir infailliblement toujours à son sens esthétique.

Et qu'on n'aille pas croire qu'une telle maîtrise de soi aboutisse à de la froideur ! Ce sont les mauvais artistes qui prétendent cela. Tous les arts ont leurs lois et leur discipline. On n'est artiste qu'à la condition de s'y plier. Plus l'émotion se trouve canalisée, et plus elle est forte et profonde. Elle se fait sentir là où il faut qu'on la sente ; elle ne se disperse pas, mais se condense et se ramasse. Détournée de la périphérie, elle s'accumule sur le texte, qui reprend ainsi toute sa valeur.

De plus, comme ce texte est un texte de poésie, qu'il est écrit le plus souvent en vers ou du moins dans une prose qui a quelques-unes des qualités du vers, il nous avertit que les personnages qui le parlent sont des êtres d'une humanité supérieure, appartiennent à cette humanité d'apothéose sur laquelle travaillent les peintres, les sculpteurs et les musiciens. Et donc ils se doivent mouvoir selon les lois de la peinture, de la sculpture et de la musique. Les traduire autrement, c'est mal les traduire.

La fonction d'un Mounet-Sully dans Œdipe était de dire le texte correspondant aux frises du Parthénon ; la fonction de Sarah était de dire le texte que semblent murmurer au fond de leurs cadres les pensives figures de Léonard, de Botticelli ou de Raphaël. Elle était la Théodora des mosaïques de Ravenne, la Tosca

ou le Lorenzaccio des peintures italiennes. Et jusque dans sa Jeanne Doré, elle était un tableau de peintre.

C'est que le haut théâtre est une combinaison de plusieurs arts, qui ont chacun leur mode d'expression et qui, portés chacun à sa perfection, constituent ensemble une sorte de monde idéal où tout est élégant, où tout est conforme aux nobles lois du style et aux suprêmes canons du goût.

Mais, en se conformant aux lois de la peinture et de la statuaire, on se rapproche de l'immobilité ou plutôt on crée un mouvement ralenti, réduit à l'essentiel, et qui conserve la gravité et la sérénité des lignes. Il ne faut ni demi-gestes, ni gestes avortés et qu'on retire, à peine commencés. De même que la situation dramatique résume dix situations, de même que le texte est un extrait clair des pensées et des sentiments assez troubles et confus par où passe une âme bouleversée, de même le geste doit être synthétique. Les drames de la vie sont pleins de longueurs, de redites et de rabâchages, tandis qu'au théâtre tout bon drame est le drame type, où les pensées sont définies, les sentiments circonscrits et l'acte direct et franc.

Seulement, pour faire du théâtre, pour faire ce théâtre, il faut être soi-même de la race des dieux et des héros. Il faut être une œuvre d'art, une créature d'art. Presque toutes nos grandes artistes sont d'origine juive, presque tous nos grands tragédiens ont le type juif ou sarrasin. Ils ont la marque profonde de l'Orient, ils en ont la grâce indolente et la superbe, la beauté pastorale, l'immobilité dédaigneuse et les yeux brûlés de songes. Quant à Sarah, elle eût pu poser pour toutes les femmes de la Bible : pour Esther et pour Athalie, pour Agar et pour Rébecca, pour Ruth la glaneuse, pour Dalila, pour Judith et pour Déborah, pour la Sulamite et pour la Samaritaine. Le puits de Jacob et les chameaux d'Eliézer, le Sphinx et les Pyramides eussent formé à sa beauté le décor rêvé.

Elle avait l'Orient dans le sang. C'était, je l'ai dit plus haut, la Bédouine et la Nomade, faites pour les grandes routes du monde, et pour remonter le chemin des siècles. Un bibelot, la couleur d'une étoffe lui restituaient brusquement la Florence des Médicis ou la Venise de la Renaissance, et lui faisaient revivre je ne sais quelle vie antérieure de sa race errante. Elle avait la nostalgie de mille existences vécues en tous les endroits et à toutes les époques de l'ancien monde, et partout elle avait un passé imaginaire, des habitudes, des attaches et des parents.

Elle n'était elle-même que quand elle était une autre. Elle n'était qu'entreposée et abritée provisoirement dans sa personnalité et ne travaillait qu'à en revêtir une autre, opération magique qui se produisait dès qu'elle montait sur les planches, aux lumières, et avec la foule noire devant elle. Alors elle était comme possédée par son nouveau personnage et entrait dans l'espèce de rythme sacré et de délire spécial qu'allumait en elle son texte.

Jouer, jouer, elle était née pour cela et ne songeait qu'à cela. Jouer pour elle, c'était vivre. Ne pas jouer, c'était cesser d'être, ou bien c'était se préparer à entrer en scène. Le monde, à ses yeux, commençait et finissait au théâtre. Il se composait d'habilleuses, de machinistes, d'électriciens, d'acteurs et de spectateurs. Il allait de sa loge à la scène. Le reste ne la concernait pas. Jamais femme n'a été actrice à ce degré. Elle était l'actrice par excellence, la grande, l'unique, la mondiale, et c'est pourquoi le monde ne la confondait avec aucune autre et acclamait en elle la gloire et le génie du théâtre, le périodique et splendide phénomène dramatique.

On ne savait plus son âge. Les vieillards l'avaient vue dans leur jeunesse. Personne ne pouvait dire quand sa réputation avait commencé. De mémoire de peuple, elle avait toujours été la même. Elle arrivait

comme une invasion du fond de la préhistoire, avec une grandeur et une simplicité presque barbares. C'était la fille sublime et l'inimitable mère de la horde, qui avait son siège près du Pont-Neuf, à Paris, où les voyageurs allaient la voir dans ses grands baraquements lumineux de magicienne foraine, où errait l'éternelle inquiétude d'Hamlet et de maints personnages légendaires qu'elle était tour à tour.



Sarah Bernhardt naquit à Paris, en octobre 1844. Son père, d'origine israélite, venait de Hollande et était probablement converti ou fils de converti au catholicisme. L'enfant fut élevée chez des religieuses, à Versailles, et, un instant même, rêva d'entrer au couvent. Ses dons dramatiques lui furent révélés par une représentation d'une pièce de pensionnat sur Tobie. A partir de ce moment, elle ne rêva plus que de théâtre. Le duc de Morny s'intéressant à elle, elle put entrer au Conservatoire, où elle fut admise sur la simple récitation d'une fable de La Fontaine. Pourtant elle ne put décrocher qu'un second prix de comédie, ce qui ne l'empêcha pas d'entrer tout de suite au Français, où elle débuta dans le rôle d'Iphigénie, en 1862. Ce début passa inaperçu. Lasse de piétiner, elle donna sa démission après huit mois et alla cabotiner en quelque vague Gymnase, d'où ses amis la retirèrent en la faisant entrer à l'Odéon. Ce ne fut qu'au bout de dix ans qu'elle parvint à sauter hors de l'ombre, sous les traits éveillés de Zanetto, le page florentin à la guitare, dans *le Passant* de François Coppée. Elle venait enfin de rencontrer la condition nécessaire, ce qui allait être la caractéristique dominante de sa carrière dramatique : le tableau ! *Le Passant* était un petit tableau, une jolie peinture d'époque, où elle formait le personnage principal. Et, tandis que tous les yeux étaient charmés

par le bonheur de cette composition, qui faisait autour d'elle du silence et des espaces de rêve, toutes les âmes étaient attentives à la merveilleuse voix qui allait sortir de ce frais gosier de rossignol. L'oreille ne perdait pas une seule de ces notes si pures, de ces trilles de cristal, qui montaient d'une âme incomparable dans la nuit tiède et amoureuse. C'était ce qui s'appelle une scène vraiment bien posée, propre à mettre en valeur les jolis vers du poète et l'artiste unique qui les disait et en faisait résonner les cordes d'or.

Bientôt elle rentra à la Comédie-Française et y vint encadrer dans *Hernani* et *Ruy Blas* de ravissantes figures de Dona Sol et de Maria de Neubourg. Elle était faite pour ce théâtre romantique, qui se compose en poétiques tableaux et où les personnages ne font qu'un avec le mobilier et les toiles de fond, où les pièces sont des décors parlants, où les héros sont fabriqués avec des cuirasses et les jeunes filles avec du clair de lune. Malheureusement, les femmes n'y sont que silhouettées. Il n'y a pas de vrais rôles de femmes en dehors de notre théâtre classique, et en particulier de Racine. C'est sur ce poète unique qu'il faut que les grandes artistes s'abattent ; c'est en lui qu'elles se viennent mesurer. Et en chacun de ces rôles qu'il y a de choses, qu'il y a d'imagination, qu'il y a de rêve ! Quel souffle romantique les gonfle ! Quelle ardeur étrange y fait palpiter les syllabes, où chantent toutes les sirènes de la mer ! Quel halo de songe autour des mots ! Toute la mythologie y somnole. Tous les monstres mal tués par les Thésée stellaires y vivent au fond des cœurs et dessinent leurs effrayantes ombres dans les plus beaux yeux.

Il paraît que qui n'a pas vu et entendu Sarah dans Aricie, en face de Mounet-Sully dans Hippolyte, ne sait pas ce que c'est que le génie, la jeunesse et la beauté, réunis dans le plus harmonieux et le plus divin des couples.

Bientôt elle s'éleva jusqu'au rôle des rôles, jusqu'à Phèdre, désespoir des artistes, qui échouent à peu près toutes à en rendre la poésie, tant le public en attend de rêverie et de beauté. Sarah, dont ce fut un des plus permanents triomphes, apparaissait inégalable à partir de la scène presque somnambulique de la déclaration. Ailleurs elle était trop femme et pas assez statue, pas assez fille des dieux et marbre de Paros. J'aurais aimé à voir là-dedans la froide et frêle cérébrale que devait être l'inhumaine et troublante Rachel.

Sarah fut également merveilleuse dans la Zaïre de Voltaire, qui convenait à son goût d'Orientale.

En peu de temps, elle était devenue l'étoile entre les étoiles du Théâtre-Français. Mais cette maison, qui n'était pas toute sienne, lui faisait, malgré tout, l'effet d'une prison. Elle rêvait de s'en évader, pour être seule et rien autre que Sarah, pour commander à sa guise des pièces, des costumes, des décors, pour exercer sur les peuples le sultanat du génie.

Quel génie? Oh ! rien de ce qu'on a l'habitude de considérer comme tel. Elle n'était pas de celles que Colonna appelle les grandes Gorgones, les têtes de Méduse diadémées de serpents ! Non ! elle n'était que la grâce enlaçante et enjôleuse, l'arabesque toujours la même et toujours renouvelée. Le serpent n'était pas tordu autour de son front de marbre, mais autour de son tendre cœur de pécheresse et d'incorrigible Orientale. De bizarres fleurs semblaient vivre dans ses cheveux ; le sourire perdu dans ses yeux relevait sa lèvre et laissait voir la nacre de ses dents d'idole, tandis qu'une étrange chanson montait de sa bouche, si étrange la chanson et si belle la voix que le métal en avait quelque chose de presque irréel et comme d'une grande et singulière âme morte.

Sarah partit en 1880 pour sa première grande tournée en Amérique. Avec l'argent qu'elle en rapporta, elle put acheter la Porte-Saint-Martin et ouvrir son théâtre.

Elle y joua *Théodora* et *la Tosca*, de Sardou. Sardou lui découpait en prose le théâtre à tableaux qu'elle rêvait et lui dessinait les rôles, tout en attitudes et en beaux costumes, qu'elle cherchait pour réaliser ses imaginations. Il n'y manquait que les vers, il n'y manquait qu'une certaine grande poésie.

Cette poésie, elle la trouva bientôt dans l'*Hamlet*, de Shakespeare. Les Anglais, qui n'avaient pas goûté l'interprétation, admirable pourtant, que Mounet-Sully en avait faite, s'enthousiasmèrent de la sienne, et y virent la réalisation totale de l'énigmatique prince de Danemark. Sarah, depuis le Zanetto du *Passant*, semblait vouée au travesti. Après l'*Hamlet* anglais, elle essaya de sa doublure française, le *Lorenzaccio* de Musset. C'était moins intéressant. Lorenzaccio manque d'une atmosphère assez dense. Et puis il n'y a autour de lui, ni Polonius, ni Ophélie, ni Laertes, tous personnages qui prolongent la personnalité d'Hamlet.

L'Aiglon de Rostand fut encore une troisième tentative de même sorte, scéniquement très habile certes, et destinée par son sujet à être populaire, mais au fond de valeur bien moindre.

***

Quel fut, au point de vue de la haute production dramatique française, le rôle de Sarah? Elle provoqua, avec Sardou et ses imitateurs, une renaissance tardive du théâtre romantique en prose. De cela il ne restera sans doute que le souvenir. Elle jeta un suprême éclat sur *Angelo* et *Lucrèce Borgia*, de Hugo.

Une de ses gloires sera d'avoir inspiré à Rostand jeune ses deux plus belles œuvres : *la Princesse lointaine* et *la Samaritaine*. Elle a joué Mendès, Richepin et, je crois bien aussi, Haraucourt, c'est-à-dire l'arrière-garde romantique.

Plusieurs fois, je dois le dire, il fut question qu'elle

me montât quelque chose. Jamais je n'eus la patience d'attendre. Elle y eût été admirable certes. Mais mon théâtre ne lui présentait pas tout d'abord les imageries qui la tentaient. Il lui eût fallu y réfléchir et se relancer dans une voie dont elle s'était écartée, où elle revenait pourtant de loin en loin avec Racine.

Elle avait dessiné de ce dernier certains rôles avec un relief extraordinaire. Sur ce point pas plus que sur d'autres elle n'était traditionnelle ; mais elle étudiait ses personnages avec une intelligence claire, précise, aiguë et y entrait avec une sûreté qu'on ne peut plus oublier. Elle révélait les rôles qu'elle reprenait. Son Hermione était extraordinairement vivante ; son Athalie saisissante. Elle y avait mis tout son sens, réaliste de l'ancienne histoire. Elle y était reine, phénicienne et femme. Avec quelle mélancolie, évoquant sa propre jeunesse perdue, elle esquissait, découragée, le geste

De réparer des temps l'irréparable outrage !

Ce fut, je crois bien, son dernier rôle et l'un de ses plus beaux. Hélas ! il lui arriva de le jouer presque devant des banquettes. Elle entrait peu à peu, encore vivante, victoire mutilée, dans le passé et dans l'histoire.

Il y avait de la grandeur dans le vide annonciateur qui se faisait autour de cette vieille femme géniale, restée jeune et belle d'intelligence et de visage, et sur la tête dorée de laquelle le soir lentement tombait.

Elle est morte pieusement. Elle est partie pour toujours sous les fleurs, au milieu de l'émotion universelle, comme une grande et légendaire figure de France, pleurée par le monde entier.

Ce ne fut qu'une reine de théâtre, soit ; mais une reine de théâtre est-ce vraiment si peu de chose? Ne soyons pas dupes de nos fausses indignations ! Sarah Bernhardt a, pendant un demi-siècle, incarné,

fait aimer, admirer, acclamer, comprendre l'art et la pensée de notre patrie, qu'elle a maintenus au premier rang.

On lui a reproché de n'avoir pas été cornélienne. Je l'en loue, puisque c'était pour proclamer la supériorité de Racine, pour crier au monde et à la France que la vraie, complète, mystérieuse et aristocratique poésie des temps modernes est en Racine, ce qui est vrai. On comprend Corneille tout de suite, on n'a jamais fini de comprendre Racine.

Sarah a maintenu au théâtre un foyer de poésie ; mais, venue dans l'extrême décadence du romantisme, elle, la grande romantique, elle n'a pas rencontré une école de poètes dignes de son génie. Elle a fait croire à des puissances de survie en ce romantisme, qui agonisait dans la friperie, parce qu'il avait commencé par être l'école du bric-à-brac. Un autre romantisme peut renaître, il semble qu'on en entrevoie l'aurore ; mais ce romantisme, frère du classique, ira chercher la tragédie où elle se trouve, dans l'épopée et la légende fabuleuse.

TABLE